

حَرَكَتُ الشَّعْرُ

بين

الفلسفة والتأنيخ

تأليف

د. / عبد الله التطاوي
كلية الآداب - جامعة القاهرة

١٩٩٢

دار الثقافة للنشر والتوزيع
٢ صم صيف الدين الهرافى - القبالة
ت ٩٠٤٦٩٦

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مقدمة

تسعى هذه الدراسة إلى طرح مجموعة تساؤلات ، وعرض مجموعة مشكلات ، فى محاولة لايجاد إجابة للمجموعة الأولى ، وتلمس حلول للمجموعة الثانية ، ومن هنا كان محور الارتكاز فيها أساساً قائماً حول محاولة استكشاف طبيعة العلاقة الجدلية بين الشعر كإبداع وصياغة جمالية ، وبين المادة التاريخية والفلسفية كأنماط من الفكر البشرى •

من هنا يرد الطرح الأول للقضية من خلال تبين طبيعة تلك الصياغة الفنية - خاصة فى الشعر كتوع أدبى متميز عبر تاريخنا القديم - من خلال مقاييسها وأدواتها ووظائفها ، وعلاقة كل ذلك بالنماذج الفكرية المطروحة لدى المؤرخ والفيلسوف على السواء •
وهنا تتوالى الأسئلة التى تحتاج إلى إجابات مفصلة يحاول البحث استقصاءها من خلال شواهد النصية وأدلتها التاريخية ، ومن أهم هذه الأسئلة الكبرى : ما مدى التلاحم الفعلى بين تاريخ الأدب والتاريخ بالمعنى السياسى ؟

وما طبيعة الحركة الشعرية فى إطار تفاعلها وصدورها عن الرؤى التاريخية ؟

ثم ما هى طبيعة علاقة الشاعر بمبدع المؤرخ أو بالفيلسوف عالماً ؟ وما محاور تلك العلاقة بين مناطق التأثير والتأثر ، أو مواقف التوثيق أو الإضافة أو استكشاف الثقافة ومادة الفكر ؟

وما علاقة المؤرخ بالشاعر إذن من خلال الفرضيات الأساسية
والمسلمات وما قد يرد مخالفا لها ، أو متسقا معها ، من خلال الدراسة
النصية ؟

وما لسمات المفارقة أو الجامعة بينهما — أى المؤرخ والشاعر —
على مستويات الأداء الوظيفي ومناهج الصياغة وطبيعة الثقافة والتفاعل
معها ، وأساليب رصدتها أو توصيلها ؟

وما مدى الاعتراف بالمادة الشعرية خاصة إذا ما خضعت لضروب
من التصنيفية والتنقية بما يكفى لاستكشاف ما وراء المبالغات من حقائق
ووقائع ؟

وما لسمات المحددة لمنطق الشاعر والمؤرخ على مستوى الحيدة
والموضوعية ، أو على مستوى الاقنياد المطلق للتجارب والخضوع التام
لما تمليه على صاحبها فى عالم الإبداع ؟

وما الفاصل المؤكد إذن بين لغة الحقيقة ولغة المجاز ، وبين منطقتي
التصوير والتقرير ، أو الإبداع والعلم ؟

ثم ما علاقة الشاعر بالفلسفة كفكر ؟ وما مستويات التعبير العقلى
والوجداني لديه ؟ وما مقاييس التفاعل أو التباعد والاقصام بينهما ؟
وما مدى قدرة الشاعر على أن يتحول إلى حكيم أو فيلسوف يخضع
لمناهج التعبير العقلاني التي يسلك من خلالها مدارج حكمية ومناطق
فكرية ؟ وما طبيعة ذلك الزحام الفكرى لدى الشعراء على ما بينهم من
فروق فردية فى مستوى الثقافة والأداء ؟ وما علاقتهم بالمدارس الكلامية
التي ينسبون إليها ويحسبون عليها ويتولون أمر الدعاية لها والاقتصار
لمبادئها ؟

وما طبيعة العلاقة الحقيقية بين الشاعر والفيلسوف ابتداء من

لقائيهما حول ما يسمى بالنص طبقا لمساھيته وأداته ووظيفته ؟ وإلى المنطلق العقلي الذي يجز كلا منهما إلى مناطق البحث فى القيمة أو ما وراء الطبيعة أو قضايا الوجود والعدم ؟

وما مدى صدق مقولة شاعر مؤرخ ؟ أو شاعر فيلسوف ؟ أو فيلسوف الشعراء ؟ وإلى أى حد يمكن الاطمئنان إلى تطويع المادة الجمالية لتكون مساعدة للمؤرخ أو الفيلسوف ؟ أو على العكس من ذلك : ما مدى تطويع الشاعر للمادتين الفلسفية والتاريخية لمنطقة الإبداع والتصوير لديه ؟

ولا تنتهى التساؤلات ولا المشكلات المطروحة عند هذا الحد بقدر ما تظل داعية إلى مزيد من البحث والتأمل من خلال ذلك التداخل المتعدد الجوانب بين الشعر والتاريخ والفلسفة ، ونظنه - بداية - سيأخذ شكلا سداسيا بين الشعر والفلسفة ، وبين الشعر والتاريخ ، ثم بين التاريخ والشعر ، وبين التاريخ والفلسفة ، وأخيرا بين الفلسفة والشعر وبين الفلسفة والتاريخ. ويظل معيار هذا التصور للتصنيف رهنا بطبيعة المؤثر والمتأثر ، أو - بمعنى أدق - بطبيعة المادة الغالبة فى التأثير والمادة المستفيدة منها وهو ما قد تكشفه الدراسة النصية بجلاء ووضوح •

وتزداد هذه التداخلات عمقا كما تزداد وضوحا من خلال تحديد الخصوصيات وتبيين أبعادها على مستوى فهم الشعر وبيان سماته المميزة له فى إطار لغته وصوره ، أو تجارب الشاعر وانفعالاته ، ثم فى هذا الإطار المعرفى الذى يسيطر عليه تداخل المعارف وتفاعلات مصادر الفكر •

وهنا سنعود - اضطرارا - إلى طرح عدة تساؤلات أخرى لا بد من الإجابة عليها حول مدى التحقق من صور التداخل والتشابه بين

النص الفلسفى والتاريخى وبين النص الأدبى ؟ ثم الوقوف على حجم الافادة المباشرة من الشعر فى الأطر الفلسفية أو التاريخية . * وبمدها قد نصل إلى درجة تميز الشعائر الفيلسوف ، أو الفيلسوف الشاعر ، ويصح ... حينئذ أن نتوقف عند تنبه القدماء إلى الفرق بين الشاعر الحكيم ، والشاعر فى غير مواقف الحكمة ، وبينه حين يعترفون بشموخ مكائته كفيلسوف للشعراء . *

أسئلة كثيرة حائرة تطرحها هذه الدراسة لتتبع قافلة الشعر العربى منذ أحادية مصادره الثقافية فى عصور النقل الشفاهى ، إلى أن تصل معه إلى مراحل التقعيد والتقنين والضبط والتدوين ، وهى مرحلة طويلة على المستوى الزمنى ، عميقة الدلالة على المستوى الفكرى الذى يضيف ... بالتأكيد - أبعادا جديدة إلى ملكات الشعراء وقدراتهم الإبداعية ، فى عصور ما بعد الأحادية الثقافية ، فمع تعدد جداول الفكر وموسوعية العلوم تتسع رقعة البحث ، وتتعدد أمامه المواقف التى يصبح لازماً عليه أن يخوضها عبر حركة الشعر بين التاريخ وبين الفلسفة تدرجا عبر تلك العصور القديمة على اختلاف طبائعها ، وتغاير أنسقة الحياة فيها . *

فإذا استطاع البحث الإجابة على هذه التساؤلات يكون قد قدم جديدا فى هذا المجال الذى أنصوره أرضا طيبة لم تتوقف عندها الدراسات الأدبية فبدت فى حاجة إلى استكشاف الأبعاد هذه التفاعلات المعرفية ، بما يكفى لإدراك وحدة الثقافة من خلال تشابه مصادرها ومناهج استيعابها وأدوات التعبير عنها . * وإلا فبحسبها أنها فتحت هذا المجال ونهت إليه فبات فى حاجة إلى مزيد من التأمل والدرس الأدبى العميق . *

نسأل الله التوفيق والسداد ، وهو سبحانه نعم المولى ونعم النصير .

عبد الله التطاوى

القاهرة ١٩٨٩

مدخل :

النص وعلاقته

١ - النص الأدبي : مقوماته ، مصادره ، ماهيته ، أداته ،

وظيفته ، مناهج تحليله وتوثيقه .

٢ - التاريخي : مصادره ، وظيفته ، أداته .

ادوات المؤرخ .

التوثيق والتحقيق .

٣ - الفلسفي : مصدره ، مادته ، تصنيفه .

علاقته بتاريخ الفكر البشري .

الدلالات العقلية ومشكلة القيمة .

إذا جاز لنا من البداية طرح صورة المؤرخ قاضيا يصدر الأحكام على وقائع عصره ، ويرصد صحتها ، ويلتمس أدلة الإثبات والنفي لرصد الاتهامات أو تبرئة التاريخ ، فكذلك تبدو صورة الفيلسوف على نفس المنهج العقلاني الذي يفصل من خلاله في قضايا الوجود والميتافيزيقا والقيمة المطلقة ، ليظل الشاعر قابعا في دائرة الشهادة التي يمكن أن نصفه من خلالها بأنه شاهد على عصره ، يدلى بمادته التي قد تخدم المؤرخ ، وربما خدمت الفيلسوف أيضا . إذ يظل أمامه نهر العطاء واردة من الجانبين لا ليلتزم بموضوعية هذا ، ولا بعقليته ذلك ، ولكن ليمارس شهادته بالصورة التي تحلو له ، بشرط ألا ينحدر بها الى درجة الزيف ، والا تعلق الموقف بالجور على أصالته ، ولا أن يرتقى بها الى درجة الموضوعية الكاملة العادة التي لا تنحرف يميناً أو يساراً في توجيه الحدث ، والا أصبح مؤرخاً بالمعنى الدقيق للكلمة ، بل يظل الشاعر في منزلة بين المنزلتين ، فيأخذ من مادة هذا وذاك ، وربما أضاف من خياله اليها ما يجعلها تتجاوز حقائق الأشياء وجوهر الواقع ، من خلال المبالغات التي يسمح له بها ، وبواسطة عالم الصورة التي يسجل براعته عن طريقها .

ومن هذا المنطلق يمكن أن نلتمس عناصر الالتقاء من خلال تأمل فكرة النص في ذاتها . بين صورتها الأدبية ، وبينها في صورتها التاريخية والفلسفية . ذلك أن النص لدينا - في الأدب - ينطلق من فهم واع لمساھيته في ظل ما نسميه « بالأنواع الأدبية » ، وفي ظل أدواته اللغوية ، وما تنصرف اليه من ضروب المعالجة التصويرية والموسيقية^(١) ، وفي إطار مصادره من تراثية وفردية^(٢) تبدو وليدة الصنعة والانفعال والوجدان والعقل جميعا وفي حدود مقوماته من مبدع

(١) انظر التركيب اللغوي للأدب - لطفي عبد البديع ، واللغة الشعرية للعقاد .

(٢) راجع نظرية البيوت حول الموروثات والموهبة الفردية (مقالات في النقد الأدبي) .

وموضوع وعمل وناقده تتفاعل كلها مجتمعة ، وفي ظلال مناهج مختلفة
تناوله تشريحا وعرضا وتناقشه تحليليا وتقويما .

ومن خلال هذه الانطلاقة يظل النص الأدبي مشدودا -
بالضرورة - الى التاريخ والفلسفة ، وكأنه يكاد يشغل من دائرة
الابداع الى دائرة أكثر علمية ، قد يطرح فيها الشاعر صدى حدث
تاريخي ، وربما وثقه بعمله ، بل ربما طرح فيه رؤيته الفلسفية لاحدى
قضايا الوجود أو لقيمة من القيم .

ومن هنا أيضا يظل النص الأدبي متداخل العلاقات ، متجاوزا
للمستوى الجمالى الذى تعكسه طبيعة صياغته ، الى مستويات متفاعلة
تمليها علينا قضية توثيق النص ، وهى عملية تاريخية تظل مشدودة
الى مناسبة النص وظروف ابداعه ، وأخبار الشاعر وتاريخ عصره ،
كما يظل النص أيضا مشدودا الى فلسفة صاحبه وفكر عصره ، بالإضافة
الى حاجة مؤرخ الأدب وناقده الى الالمام بكل هذه المصادر الفكرية
التي تنتهى الى اعتبار النص الأدبي جزءا صغيرا فى بنية ثقافى أكبر ،
يدخل فيه بشكل واسع التاريخ والفلسفة وغيرهما من العلوم .

فاذا تجاوزنا موقف النص الأدبي ، التقينا بالنص التاريخى حين
تحكمه مع الشعر مصادر مشتركة ، تحكم شركتها تلك الخلفية الثقافية
المتشابهة وظروف العصر الواحدة . ولذا تلتقى المادة الشعرية مع
المادة التاريخية لتنتهيا معا الى توثيق حدث ما ، أو الاضافة اليه
أو المبالغة فى طرحه ، أو تفخيم أسلوب عرضه ، ولكن المادة تظل فى
أساسها مطروحة بين الشاعر والمؤرخ^(١) . وربما تحول الشاعر فى
أدبنا القديم الى مؤرخ يلتقط الأحداث ويذيعها بيانات من خلال
قصيدته . وتظل وظيفة النص التاريخى رهنا بموضوعية المؤرخ ، وبما
يحيط بها من التقريرية والمباشرة ، وبأرصدتها الثقافية وأدواتها ومناهجها

(١) كما عرض ذلك ماريوس كنار فى موقفه من شعر البحتري
رأى تمام كما ورد فى كتاب « العرب والروم » لغازيليف .

الدقيقة بين تحقيق وتوثيق ، ليطلع علينا المؤرخ برصد الوقائع وحكاية التفاصيل فى إطار من الجودة التامة . وإن كان هذا لا يمنع من تفاعل النص التاريخى مع النص الشعرى ، لا على مستوى استشهاد المؤرخ بشواهد اشعر دعما لأحداثه فحسب ، ولكن حتى فى أساليب الصياغة التى يجمع فيها التاريخ بين العلمية الدقيقة وبين عذوبه الشعاعية وجمالية الصياغة ليصبح التاريخ فنا كما كان لدى القدماء ، وعلى النحو الذى تكشفه التحليلات النصية التى نعمل إليها من خلال كتاب ككتاب السيرة النبوية^(١) ، أو تاريخ الطبرى أو مقدمة ابن خلدون ، أو ما نراه فى صور أكثر وضوحا حين يتحول الكاتب بكل أدواته المتميزة إلى مؤرخ يحكى قصة تاريخ عصره على منهج الجاحظ فى البيان والتبيين كمثال آخر .

فإذا كان النص قاسما مشتركا بين المؤرخ والشاعر ، فإن الفيلسوف يظل محقا حين يزاحمهما حول النص ، كما يشاركهما أيضا فى مصادره المنى يغلب عليهم منطق العقل والتأمل ، ويغلفها بطابع الفكر فيفتح أمام مادته مجالات متميزة فيما وراء الطبيعة والوجود ، أو فى عالم القيم والمثل ، وكأنه يقصد إلى التأسيس فى رصد طبيعة الفكر البشرى وتأمل علاقة الإنسان بالوجود ، أو طرح خلاصة التجربة الإنسانية أو تعميق الفكر البشرى ، وهى مواقف تجمع بين طياتها أنماطا من إعمال العقل ، ومناهج من الفكر تسجل رؤيتنا لعديد من الدراسات الفلسفية إذا تأملنا تحليلا منهج كتاب « الفن خبرة » لجون ديوى ، أو مشكلة الفن للدكتور فؤاد زكريا أو قشور ولباب للدكتور زكى نجيب محمود أو الشعر والتأمل^(٢) حيث يلقانا النص الفلسفى فى محور ارتكازه مع النصين الأدبى والتاريخى حول المصادر والأصول ، وحول التوظيف المتميز لكل منها ، واختلاف الأدوات واللغة التى يتعامل معها

(١) قارن فى ذلك منهج الصياغة موازنة بين السيرة النبوية لابن هشام ، والسيرة النبوية لأبى الحسن الندوى .
(٢) روستريفور هاملتون - ترجمة محمد مصطفى بدوى .

كل فريق لتنتهي الصورة إلى لون واضح من التكامل الفكرى ، فإذا بالشاعر لدينا يبدو مؤرخا وفيلسوبا من خلال وحدة النص وفهمه لمناهج المؤرخين والفلاسفة • وإذا بالمؤرخ يبدو شاعرا وفيلسوبا يشغله ذلك العمق التاريخى الذى شغل ابن خلدون فى مقدمته ، وسيطر عليه شغفه بالفن الشعرى الذى يجد فيه مادة طيبة لتوثيق أحداثه ، وطرح صورة من متعة فن القول عليها • وإذا بالفيلسوف يبدو شاعرا فنانا من خلال حسه المتميز واتفاق مصادره مع الشاعر • كما يبدو مؤرخا أميناً يترجم لنا فكر العصر ومناهجه العقلية ، وحركة تطورها ، على النحو الذى نعرفه عن حركة الفكر الفلسفى فى بيئات أهل الكلام ، إلى الفرق المختلفة التى ألت بأطراف من الفكر المترجم عن الثقافات الأجنبية التى عبرت •

ومن خلال وحدة النص كأساس للإبداع الشعرى أو الدرس التاريخى أو الفلسفى يمكن أن نطرح إشكالية متميزة هنا تبعث عليها روح التناؤل حول لقاء الشاعر والفيلسوف والمؤرخ جميعا ، إذ يبدو لدينا الشاعر العظيم وكأنه يجمع بين كل هذه الاتجاهات ، على النحو الذى قد تكشفه بعض جوانب هذه الدراسة • ولدينا - أيضا - هذا التقارب فى مصادر الفكر باعتبارها صورة ناضجة وواعية من مصادر الوجود الإنسانى على مدار العصور الأدبية المختلفة •

كما يظل مؤكدا هنا أن الارتباط بالنص قد يختلف بين الشاعر والمؤرخ والفيلسوف اختلاف الإبداع عن الدرس ، فإذا قلنا أن النص إبداع ، وهو تعبير عن جليل ذات مبدعه مع موضوعه ، وخلاصة حوار مع شريحته موضوع الاختيار ، فإن النص الفلسفى يظل مجردا من وجدان صاحبه ، معلقا بمنطقة الجدل التى يسيطر عليها الفكر لتتحول المسائل لديه إلى صورة عقلانية مجردة تزدهم حولها الأدلة ، وتكثر الحجج ، وتنوع البراهين وتعدد • ويبقى النص التاريخى بمثابة الحارس الأمين على مقومات حضارة أمة بأكملها ، ومن ثم يحتاج

إلى رقابة المؤرخ على ما يعرضه من الأحداث فى إطار من كده الذهنى لتحقيقها ، وحرصه على تحقيق المادة والأدلة لتوكيدها ودعم الثقة فيها .

واستمرارا فى طرح طبيعة علاقة الأدب بالتاريخ يظل واردا ذلك الحديث حول عمومية الصلة بين الأدب وبقية العلوم ، فإذا اجتزأنا من الأدب تاريخه بدا ذلك التاريخ كثير الإشارة إلى الفلاسفة والمؤرخين وأصحاب المذاهب والعلماء . ومعنى هذا أن ثمة نقاط التقاء بين هؤلاء جميعا ، وهو - على الأرجح - التقاء وظيفى إذا أخذنا بمنطقة الفائدة فى الأدب حين يتحول إلى شكل تعليمى^(١) ، أو يعكس صورة معرفية إلى جانب قيمة المتعة التى ترتبط به أساسا ، وتشتد ظهورا من خلال طبيعة الأداة المميزة على مستوى مفاهيمها الجمالية انطلاقا من مرحلة الاختيار والتأمل الخاص للتجربة ، إلى مرحلة العمق الجمالى الذى يترجم فى صورة عملية فى طبيعة التشكيل الفنى . فعلى هذا المستوى الوظيفى يمكن التقريب بين الأدب والتاريخ ، بل يمكن التمييز بين درجة قربيه منه ومن الفلسفة ، إذا ما أخذنا بمقولة أرسطو بأن الشعر « ألق بالفلسفة من التاريخ ، ما دام التاريخ يروى أمورا حدثت ، أما الشعر فيروى أمورا يمكن أن تحدث أى أمورا عامة ومحتملة »^(٢) .

وهى مقولة تذكرنا بفهم شاعرنا العباس أبى تمام حول الدقة التى أدركها فى توظيف الشعر لرسم المثل العليا حين قال :

ولولا خلال سنها الشعر ما درى بفاة العلا من أين تؤتى المكارم

ومن هنا كان الأدب مطروحا كجزء ثقافى ضمن أجزاء البنية الفكرية فى المجتمع ليظهر « أكثر شمولاً من التاريخ ، وأكثر خصوصية من علم النفس أو علم الاجتماع »^(٣) .

وفى إطار هذا التفاعل بين الأدب والتاريخ تظل المسائل الفارقة

(١) الشعر التعليمى ضمن كتاب (العصر الجاهلى) لشوقى ضيف

(٢) نظرية الادب ص ٣٥

(٣) نفسه ص ٣٥

بينهما واردة ومؤكدة ، فى الوقت الذى تظل الضرورات فيه جامعة بينهما ، إذا وضعنا فى الاعتبار أن المؤرخ يتخذ من الأدب وثيقة اجتماعية يركن إليها ، ويحاول استخلاص ما هو حقيقى منها ، متجاوزا منطقة المبالغات وعالم التصوير الذى قد يتجاوز أصل الحقائق إذا أخذنا بما عبر عنه الباحثى من أن أصدق الشعر أكذبه .

ومن هنا يجب تعمى الدقة فى اكتشاف ماهية الأدب باعتباره ضربا من ضروب التبصر والكشف ، أكثر منه دعاية قد تتجاوز كثيرا حدود الواقع ، وقد تهمله أحيانا ، أو ربما ترمى إلى تجاهله . إذ يجب على المبدع أن يعترف أنه أسير تلك الحقائق الكبرى التى يظل إبداعه دالا عليها ، مرتبطا بها ، ومؤكدا لها ، أو كاشفا عنها ، أو مكملها .

وفى مقابل هذه الإفادة يظل ناقد الأدب أو دارسه — بوجه عام — فى حاجة إلى التعرف على مبادئه ومقولاته ومعايير من خلال فهم واع متأن لنظرية الأدب التى لا تبعد كثيرا عن التاريخ ، إذ « يظل فهم نظرية الأدب قريبا من النقد والتاريخ ، كما يتعسر فهم النقد دون نظرية الأدب والتاريخ ، أو فهم التاريخ بدون نظرية أو نقد » (١) .

من هنا لا يجب فصل التاريخ ، خاصة التاريخ الأدبى — بحال — عن النظرية أو النقد ، بل يجب إعادة بناء الصورة التاريخية فى مجالات الدراسات الأدبية ، لتلتقى كلها فى حقول معرفية متقاربة أو حتى موحدة خاصة إذا وضعنا فى حسابنا تعدد هذه الحقول التاريخية ذاتها بين تاريخ النقد ، وتاريخ الأدب ، وتاريخ الحضارة والتاريخ العام للأمم .

ومن هنا — أيضا — يظل ملحا على الناقد أن يلم بهذه الجوانب التاريخية المتعددة قبل أن ينحو نحو الأحكام النقدية ، أو يبدأ فى رصد وإصدارها ، وإلا فكيف يجرؤ على طرح أحكامه على هذا بالزيف أو لذلك بالأصالة ، أو لغير هذا وذلك بالنقل إلا من خلال حسه

(١) نظرية الأدب ص ٤٧

التاريخي ووعيه بالشروط التاريخية التي تثير له سبيل الإبداع
أو التصنيف .

إن افتقاد الناقد للثقافة التاريخية قد يدفعه إلى الوقوع في عدة
أخطاء ، وربما انتهى إلى نتائج غير مؤكدة ، ولا مأمونة العواقب ،
فعليه — على أقل تقدير — أن يتأمل ، بل يتأكد من طبيعة المؤلف الذي
يتناوله ، ومن منطق العلاقة التي تشده إلى تاريخه ونصه الإبداعي ،
ومع هذا يظل تعدد المناهج واردا حول طبيعة الدراسة الأدبية طبقا
لحجم الأطر الخارجية التي تشدد العمل إلى صاحبه وواقعه معا ، على
النحو الذي تكشفه الدراسة التاريخية للأدب في إطار الزمان لتصبح
مشكلة التاريخ أساسا لها ، ومنهجيا ضروريا للدخول إليها^(١)

وهناك اتجاهات أخرى ترمى إلى الرؤية المنقطعة للأفعال البشرية
بمعزل عن مسألة التأثير في العمل الأدبي ، ومن ثم تنطلق بحثا عن
عوامل الإبداع من خلال المبدع فحسب ، مع إهمال واضح لطبائع
الشرائح الاجتماعية التي يتأثر بها على تعدد صورها بين أنماط السياسة
أو الاقتصاد ، أو مشكلات الحياة اليومية . وهناك أيضا على حد
تعبير صاحب نظرية الأدب من يتجه إلى « الشرح السببي للأدب في
أنظمة الابتكارات الجماعية للعقل البشري »^(٢) .

وخروجا من زحام الاتجاهات وتعدد المدارس والمذاهب تظل خطى
الدراسة واضحة لدينا في إطار مستويين محددين :
الأول : مستوى الإبداع ، وفيه يصعب على دارس الأدب أن
يتجاهل تأثير الواقع الاجتماعي على المبدع ، وكأن هذا الواقع يتدخل

(١) يمكن مراجعة الدراسات النقدية التي سارت في هذا الاتجاه
على غرار منهج طه ابراهيم ومندور والحسان عباس ، وكذا دراسات
تاريخ الأدب ابتداء من مصادر الأدب لناصر الأسد الى قصة الحضارة
لؤل ديورانت الى قصة الأدب في العالم لزكى نجيب وأحمد أمين ، ومناهج
الدراسة الأدبية لشكري فيصل .
(٢) نظرية الأدب ص ٩٠ .

بالضرورة فى طرح قيم معينة ، أكثر من تدخله فى صياغة القيم جمالياً ،
ومن هنا يصح الاعتداد بالعمل الإبداعى كوثيقة اجتماعية لدى المؤرخ
وعالم الاجتماع بناء على افتراض دقة تلك العلاقة الجدلية المتداخلة
بالحقيقة الاجتماعية الواقعية والحدث التاريخى .

وليس معنى هذا أن يتحول الأدب إلى دليل لعلم الاجتماع
أو السياسة بقدر ما تلح ضرورة دراسة علم الاجتماع الأدبى ، الذى
تظل له مشاركته وإسهامه فى إثراء الدراسة ، مع احتفاظ حتمى بخصوصية
تميزه فى طبيعة الصياغة ، ومع تفاعله - بالضرورة أيضاً - مع الاعتراف
والثقل ، ليتجاوز موقف الفنان من خلال تجربته وفهمه ، ومدى
استيعابه لعصره ، وتفاعله مع مجتمعه ، ولتكتمل آنذاك صورة اللقاء
وتتسق لغة التفاهم بين الإطارين النفسى والمعرفى للأديب ، وبين المضمون
الاجتماعى الذى يصدر عنه ، وعندها ينكشف تأثير الأدب فى المجتمع
وتأثره به بعيداً عن عسومية المعنى فى كثير من صيغ التعبير المسطحة
أو المطاطة حول اعتبار الأدب صورة للمجتمع ، أو عاكساً لحياته ،
فهناك من تلك العلاقات المتنوعة - على اختلاف درجاتها - ما تبدو
قادرة على تحديد أبعاد المواقف الاجتماعية ، قادرة على استكناه
حقائقها ، على النحو الذى تكشفه - على سبيل المثال - روح
التوافق بين الشاعر القبلى وحسه الجماعى ، على نحو ما نراه
مثلاً فى اتساق حاتم الطائى مع نفسه ومجتمعه معا من خلال نبوغه
فى إطار ظاهرة الكرم التى اعتدت بها القبيلة وبلغ فيها الشاعر الذروة
التي جبلته مضرب الأمثال فى عصره ، أو بين تمرد الشاعر حين يأخذ
مستويات مختلفة يمرض علينا بعضها - مثلاً - موقف عنتر بن شداد
من واقعة الطبقي اللا منتى ، أو حتى المنتى إلى أبناء الإماء ،
أو ذلك التمرد المميز الأمير القوم حين يظل مشدوداً إليهم على نفس
مستوى انجذابه إلى متعه وفلسفة حياته على منهج طرفة بن العبد
حين ينأى عن القبيلة ، أو تكاد تنأى هى عنه لإسرافه فى متعة الخمر ،
ومع هذا يظل أغنياء القوم وفقراؤهم شديدي الارتباط به ، وكذلك

يظل مطلوباً في منتيديات القوم وحوانيته على السواء . أو في صورة من ذلك الرفض الصريح للتقاليد والأنظمة الاجتماعية في جبلتها وتفصيلها على نحو ما تكرر من ظواهر ردها فكر الصعاليك على تعدد مستوياتهم القيادية على نحو ما عرضه شعر عروة بن الورد أو تأبط شراً أو الشنفرى . فإذا بهذه الصور مجتمعة تعكس لنا دور الأدب حين يتحول إلى « مؤسسة اجتماعية » ترقبط بأداة التعبير لدى أبنائها وهي اللغة التي تعد من « خلق المجتمع » (١) .

وهنا يظل الموقف رهنا بسياقه الاجتماعي ليصبح الأدب جزءاً من تشكيل الحياة ، بل هو لبنة أساسية من لبنات تكوينها ، وليس مجرد تصوير لها .

الثاني : مستوى الدرس أو النقد أو التأريخ للحركة الأدبية ، وهو أمر تحدده تواريخ الآداب ، حين تتحول إلى تواريخ للفكر بعامه ، أو تواريخ اجتماعية تحرم على الاحتفاظ للأدب بماهيته بخاصة ، وتنتهي إلى اعتباره فناً قبل كل شيء ، وعندها لا يصح عزل الأديب عن تاريخه الاجتماعي ، وإن شغل في بعض الأحيان بتضخيم ذاته ، أو حرص على إبراز توهجها من خلال سلوكياته الفردية الخاصة .

صحيح أن هناك « من ينكر أن للأدب تاريخاً » (٢) .

ولكنها مقولة تبدو ناقصة مبتورة ، إذا ما عرضت ضرورة الحاجة إلى التسلسل الزمني الذي يشهد إليه أي عمل أدبي ، انطلاقاً من تأثير البنية الأساسية على العمل ، أو السماح بانعكاسات القيم من خلاله ، أو تسليمًا بأن سلم القيم ذاته « مستقى من التاريخ » (٣) .

على أن مدلول التاريخ هنا لا بد أن ينال حظه من الشمول واتساع الدلالة ، ليضم بين طياته أنماط التاريخ الثقافي والسياسي والفلسفي

(١) نظرية الأدب ص ١١٩

(٢) نظرية الأدب ص ٣٣٥

(٣) نفسه ص ٣٣٥

للإنسان ، وهو ما يدخل فيه الأدب شريكا قويا ، يسهم فى بنائه ، ويتبنى تشكيله ، لتقوم المراحل الأدبية على منطق الجمع بين تلك المقومات وبين المعايير الأدبية الخالصة . وتظل هذه العلاقة قادرة على أن تشدنا إلى ما هو أبعد من ذلك وأخطر ، حين يحاول تاريخ الأدب أن يحدد الأنواع الأدبية طبقا للمراحل التى يطرحها المؤرخون ، بالإضافة إلى تأمل أفكار المبدعين أنفسهم فى إطار كل نوع أدبي على حدة ، وهو ما تسجله حركة تلك الأنواع ابتداء من الحسن الملمحى واتساقه مع النمط البطولى الذى عكسته تصورات المجتمعات القديمة حول البطل التاريخى أو البطل نصف المؤله أو البطل الاسطورى ، وانتقالا إلى فن السيرة حين يحكى قصة البطولة المطلقة من خلال الطبائع المفارقة بين طبقة السيد الإقطاعى وبين من يعمل لديه فى أرضه من طبقة العبيد والزراع . إلى تلك الأنماط القصصية التى عكست حقائق الواقع الجديد وقد تعددت فيه البطولات الفردية وتضخمت « الأنا » فى ظلال عصر الآلة وسيادة الطبقة الوسطى وارتقاء الذات فى عصر النهضة .

ففى ثانيا هذا التعدد النوعى تظل أنواع بعينها قائمة مستمرة لا تكاد تتوارى أو تختفى بقدر ما تتجاوز حواجز تلك الأنماط والعلاقات ، فإذا تاريخها يحتاج إلى درس عميق على نحو ما فجدده فن الشعر والمسرح بصفة خاصة^(١) ، فكلاهما واضح الارتباط بتاريخ الإنسان وقضيته التى لا تكاد تنفصم عن ذاته البشرية ، ففى الشعر يغنى الإنسان ذاته ويصور أحلامه وآلامه ، فهو جزء لا يكاد يتجزأ من كيانه يحكى من خلاله شخصه ويعنى تجاربه . وفى المسرح يصور نماذج صراعية تتعدد أطرافها بتعدد الأنماط الاجتماعية سبواء فى ذلك صراع الإنسان مع قدره أو مع الغيبىات التى يعجز عن إدراكها وفهمها ، أو مع نفسه من داخله ، أو مع أخيه الإنسان ، أو صراع

(١) انظر على سبيل المثال فن الشعر لاحسان عباس ، فن القصة ، وما لادب لغنىمى هلال ، والادب وفنونه لعز الدين اسماعيل ، وعلم المسرحية لالاردس نيكول ، مفهوم الشعر لجابر عصفور .

الطبقة مع أخرى طبقا للتدرج المرصود بين تلك الأنظمة الاجتماعية المختلفة .

أما فى الإطار الفلسفى فإن الأمر يظل رهنا بطبيعة الفكر وضرورة التأمل ، وعندئذ يمكن أن يتم اللقاء بين الشعر والفلسفة على مستويات مختلفة ، قد تبدو لها الغلبة عليه أو قد يحدث العكس ، ويظل الأمر أشد وضوحا إذا ما عرضنا لهذا التداخل الواضح فى شعر أبى العلاء وغيره ممن شغلوا بالمذاهب الفكرية ، وترنحوا حائرين ، بين مذاهب الشك وسبل الإيمان ، وشغلوا بفلسفة قضايا العقيدة ، ومن هنا يبدو تاريخ الإبداع الفنى مكملًا لتاريخ الفكر الفلسفى ، أو - على الأقل - يسير فى موازاته إذا وضعنا فى الاعتبار ما نحتاج إليه من معرفة وتشريح لتاريخ الأفكار أو تاريخ الفلسفة كمطلب أساسى يبدو ملحا لفهم النص الشعرى فى كثير من الأحيان .

على أن هذا لا يعنى بحال أن تتحول الأحكام على الشعر أو له من منظور رصيده الفلسفى ، أو ينظر إليه بمعايير المادة الفلسفية المطروحة فحسب ، وإلا بدا الشعر هزىلا فى ظلال الفلسفة . صحيح أن الشعر يجمع بين الفكر وبين الشعور ، إذا أخذنا بما تنبئ إليه أبو تمام وتلاميذه ، ولكن هذا الجمع لم يكن جائزا لصالح الفلسفة بقدر ما ظل فى صالح عملية الإبداع ، وقد وظف لها الشاعر ضربا من الفكر المنطقى والفلسفى والعلمى والتاريخى ، لتزيد عمله ثراء وغنى^(١) .

وليس هناك مشاحة إذن من أن يعرض الشاعر ما يشاء من أنماط الفكر الفلسفى التى يدين لها بالولاء ، ولدينا ما يؤكد ذلك ويحتمه ، فإذا بتاريخ المدارس الكلامية يسير موازيا لتاريخ الأدب الأموى والعباسى ، وإذا بشعراء الفرق الدينية يطرحون من نماذج القول وصوره ما يسجل لهم منطق الالتزام والتشبث بأصول النظرية ، ويكشف عن

(١) ثقافة أبى تمام من شعره للباحث .

حجم استيعابهم لجدل المتكلمين في ظلال شتى الفرق الدينية ، ومن هنا يمكن أن يعتد بشعر هؤلاء من أبناء الفرق باعتباره وثائق فلسفية لها وزنها وقيمتها في تاريخ الفكر الفلسفي ، كما يظل لها شأنها في حركة التاريخ الأدبي^(١) .

على أن هذا الوجه لعرض صور العلاقة لم يكن الموقف الوحيد لدارسي الأدب أو الفلسفة ، فقد تتعارض وجهات النظر فيحض بعضها على هذا اللقاء ، وربما نفر البعض الآخر منه ، رفضا لمبدأ التوافق بين الفلسفة وبين الأدب بدليل أننا « لو حللنا أشهر القصائد الحائزة على الإعجاب بسبب فلسفتها » لاكتشفنا على الأغلب مجرد لغو يتعلق بفناء الإنسان أو قاق مصيره »^(٢) .

وهي مقولة غير منضبطة باعتبار ما تستلظه من صور التلاقى في أصول الفكر ، إذ لم يكن التعبير الفلسفي إلا بمثابة ترجمة لفكر المجتمعات ، وإرضاء لوجدانها في آن ، وهو نفسه ما يصدر عنه الأدب مع اختلاف أسلوب معالجة الأداة ، وطرح الفكرة بين التقرير والتصوير ، أو تغليب الفكر على الشعور ، أو عكس ذلك .

وفي مقابل هذا الرفض تظل الرؤى الأخرى التي تقر بإمكان تحول الأدب إلى « قطع فلسفية » يقترب تاريخه من تاريخ الفلسفة ، بل يعد - أحيانا - شكلا من أشكالها لأنه « أفكار يلفها الشكل »^(٣) .

ومن هنا يأتي اللقاء المؤكد بين الشعر والفلسفة ، حين يوجد لدينا شعراء مفكرون ، وفلاسفة أدباء ، والكل يلتقى حول موضوعات هي في أصولها أدخل في الفلسفة وأقرب إلى أبوابها ، تلفها الصيغ الجمالية ، تلك التي تتطور وتتجدد ، مع تجدد المصور

(١) الفرق الإسلامية في الشعر الأموي للنعمان القاضي ، اتجاهات الشعر الأموي إصلاح الهادي .

(٢) نظرية الأدب من ١٤١ ، ١٤٢ ، ١٤٨

(٣) نفسه ص ١٤٢

الأدبية ذاتها ، ودليل ذلك تلك القضايا الذاتية التي تطرحها القصيدة من خلال مشكلة فلسفية ، على نحو ما يكشفه لنا موقف شاعر الزهد مثلا من قضية المصير أو ما وراء الموت من حس الغيب ، ومشاهد البعث والحشر والحساب والثواب والعقاب ، والجنة والنار والصراط وغيرها من صور أخروية .

وعند غير شعراء الزهد تزدحم دواوين الشعراء بأنماط حوارية أو أنماط من النجوى الذاتية ، لا تكاد تنتهى حول قضية الحرية والضرورة ، وقضايا الطبيعة ، ومشكلات الروح ، ومشاكل السحر والخرافة ، وبداية مشكلة الإنسان ذاتها ، ومفهومه لنفسه ، ولعلاقاته فى إطار فكرة الأسرة والمجتمع وأنظمة الدولة ، وقضايا الموت والوجود والبقاء والحب وغير ذلك من أفكار فلسفية متنوعة^(١) .

أليست هذه الأفكار - فى جملتها - بمثابة « الكل » البشرى الذى يطرح نفسه تصويرا فى الشعر ، وتقريراً فى الفلسفة ؟ ثم أليست هذه العناصر قادرة على خلق ذلك « التلاقى » المؤكد بين الشعر والفلسفة ، باعتبار ما فيها من إمكانية التلاقى بين تاريخ الإدراك والوجدان ، وبين تاريخ الفكر ؟ .. قد لا يهمنا بحال تسجيل التطابق بينهما أو ادعاء صهرها فى بوتقة واحدة ، وإلا ما فصلنا بينهما منذ البداية ، ويكفى أن تظل نقاط الالتقاء واضحة من خلال ذلك التوازي الذى تفرضه الخلفية الفكرية أو الاجتماعية المتشابهة فى فترة ما من فترات التاريخ ، ولا مانع إذن من طرح ألوان من التفاعل بين الشعر والفلسفة ، على الرغم من اختلاف طبيعة (الشاعر) عن طبيعة (الفيلسوف) من منطلق مادة (الشعور) ومادة (الفكر) وما بينهما من تمايز .

على أننا نوزع الشعراء وشعرهم إلى اتجاهات يغلب عليها ذلك التميز

(١) نظرية الأدب ص ١٤٨

الذى يسلم موضوعا ما بعينه ، إذ لا نستطيع أن نقصّب من كل (شاعر) لدينا (فيلسوف) ، وإلا أغضبنا أهل ذلك الفكر العقلى ، ولكن يظل واردا ذلك الاتساع فى المجال الفلسفى بما يكفى لمشاركة الشعراء لا من قبيل التطفل أو المزاحمة ، بل من قبيل عرض أفكارهم فى صور ونماذج من الشعر التعليمى الذى قد يعرض - أو حتى - يناقش أفكارا فلسفية أو اجتماعية أو أخلاقية ، وعندها يقترب المفهوم من الصورة حين يرتدى ثوب المجاز ، وقد تصبح الصورة مفهوما أو قريبا من ذلك ، حين تنحو منحى فلسفيا يحيل العمل الأدبى إلى محصلة لكل التجارب الماضية والممكنة ، ويرصد خلاصة ما يستنتج منها لا على المستوى الشخصى بل حتى على مستوى أكثر رحابة وإنسانية وشمولا .

وإذا كان العمل الفنى داخلا - بحكم طبيعته وأداته ووظيفته - ضمن حقول المعرفة الإنسانية ، فإنه يظل - عندئذ - شريكا للفكر الفلسفى فى هذا الإطار المعرفى ، بما له من دلالات ذهنية ونفسية ، وعندئذ - أيضا - يظل شعر « الأفكار » مجالا رحبا للعرض والمناقشة ، من خلال ثقافة مزدوجة تشرحه وتحلله من خلال قيمة مادته ، إلى بجانب كشف درجات تماسكه وقوته الفنية ، وبذلك تظل للشعر خصوصياته ، إلى جانب قربه - بحكم الجوار - من مجالات المعرفة الفلسفية . وتظل الفلسفة - أيضا - فى مأمن من هذا الاقتحام الذى يترجم قول كروتشه أن الشعر يندو أرفع من نفسه حين يقتحم المجال الفلسفى ، فهو ينقص مرتبة من حيث هو « شعر » ، ولذلك يجب أن يوصف عن جدارة بأنه أدنى ، أى أنه يعانى « نقص الشعر » (١) .

ولا تتقف المناقشة هنا على أعتاب ديار الإبداع الأدبى ، بل تتجاوزه كثيرا إلى دور الناقد وثقافته الواعية ، للفصل فى هذا

النزاع ، وإدراك طبيعة ذلك التشابك بين أنماط الفكر ، الأمر الذى يتطلب - بالضرورة - ضروبا من الفكر لا بد أن تتلاقى فى ثقافة كل قارئ من خلال المناخ العام لعصره ، ومدى إدراكه للمفاهيم المسبقة فى مختلف المجالات الدينية أو الفلسفية أو العلمية ، ليضيف من خلال هذا الإدراك أبعادا جديدة لرؤيته على منهج مدرسة المتفلسفة من نقاد العصر العباسى ، أو حتى على منهج كبار شعرائه ممن أرادوا الارتقاء بالجمهور^(١) ، ولم يشاءوا أن ينحدروا إليه بفهم ، وهو ما ترجمه رد أبى تمام على أبى العميث حين سألته : لماذا لا تقول ما يفهم ؟ فكان رده المشهور : ولماذا لا تفهم ما يقال ؟ فكان بمثابة كشف عن هذه الحقيقة لا فى إطار الإبداع فحسب ، بل فى إطار الارتقاء بطبائع الفكر لدى جمهور المتلقين أيضا .

ففى حدود الإبداع لنا أن نقر خصوصية التجربة الجمالية وتفردتها ، لا باعتبار قيمتها الغائية فى ذاتها ، ولكن بناء على ما فيها أيضا من ردود الفعل المؤكدة للأصداء التجارب والفكر معا ، على نحو يجمع بين جمالية التجربة وبين المادة المصاغة فنيا ، فإذا بمواد العمل الأدبى « كلمات » وهى على صعيد آخر تجربة سلوك إنسانى ، وعلى صعيد ثالث هى الأفكار الإنسانية والمواقف «^(٢)» .

ومن هنا لا بد أن يتوقف الصراع بين أهل الحماس للفلسفة ممن قد يعتبرون الفنون أشكالا « دنيا » أو « بدائية » من المعرفة ، وبين ما قد يدعيه الأدباء من رفعة معارفهم وتميزها باعتبار أساليبهم فى ترجمتها فى صور فنية وصيغ جمالية من خلال لغة المجاز .

(١) يرجع إلى موقف أبى تمام من الناقد اللغوى أبى العميث حين يسترخص الناقد على تباعد طرفى القول فى مطلع مدحته لعبد الله بن طاهر :
أهن عوادى يوسف وصواحيبه . . فعزما فقدما أدرك السؤال طالبه .
نستأمل الناقد مستنكرا : لماذا لا تقوم ما يفهم ؟ وأجاب الشاعر طامحا
إلى الارتقاء بجمهوره ونقاده : ولماذا لا تفهم ما يقال ؟

(٢) نظرية الأدب ص ٣١٧

الباب الأول

الشعر والتاريخ

الفصل الأول - الشعاع مؤرخا :

١ - قبل عصر التدوين :

• شاعر الجاهلية ، صدر الإسلام وبنى أمية .

٢ - فى ظلال حركة التدوين فى العصر العباسى .

(١) قبل عصر التدوين :

ليس جديداً في البحث الأدبي التوقف أمام تلك العلاقة الجدلية بين فن الشعر والتاريخ ، إذ تبدو الظاهرة محسومة بطبيعتها من ناحية ، وبما دار حولها من درس أدبي تاريخي مزدوج من ناحية أخرى ، وربما ظلت بعض القضايا الفرعية حولها معلقة قد تحتاج إلى رؤى أخرى تأكيداً للموقف ، أو دعماً له من خلال الشواهد المتعددة التي تدفع إليها الدراسة . كما تظل هذه العلاقة في حاجة إلى مزيد من التأمل من قبل الدارسين ، خاصة إذا وضعنا في اعتبارنا - وهذا أساس - أن دراسة « تاريخ الأدب » تظل بمثابة الخلفية الأساسية التي ينطلق منها الباحث سعياً إلى الإلمام بدراسة جوانب النص الشعري .

وبداية يصح لنا أن نتأمل حركة مجتمعنا العربي منذ عصوره القديمة من منظمة « الحدث التاريخي » ، وما أصاب البنية من تحول على المستويين الأساسي والعلوي ، ليسفر لنا هذا البناء العلوي عن طبائع من الفكر البشري يدخل التاريخ جزءاً منها ، وأخرى من الوجدان الذي يعد الشعر نمطاً إبداعياً فيها .

ففي حديث التأليف والإبداع يلتقي الشعر مع التاريخ ، بل يقدم الشاعر للمؤرخ مادة جاهزة موثقة ، يصح له الاعتماد عليها والاعتماد بها ، مع مراجعتها على مصادره الأخرى ، لتظل أقرب إلى باب التوثيق ، أو تتسع لتشمل دائرة الإضافة أو التصحيح .

وإذا جاز لنا رصد طبيعة الفروق بين الشاعر والمؤرخ تراءت لنا منها جوانب من منطقة الافعال ، تلك التي تدفع بالشاعر لاستكشاف ما يدور في أعماقه من تجارب ، وما يعكسه موقفه مما يدور حوله من الأحداث ، ومن ثم تتحول أداته - في الغالب - إلى نموذج خاص ، يقوم على تجاوز مرحلة الإفهام إلى ترسيخ مرحلة من مراحل التذوق الجمالي من خلال التصوير ، والاستعانة بلغة المجاز . فهو ينطلق في

معظم الأحوال من منطقة شعوره ، وفي أحيان أخرى قد يجمع بين العقل والشعور إذا ما حاول اقتحام مصطلحات العلوم ، أو قصد إلى إقحامها أو تطويعها لعمله الفني ، ويبتغي للشاعر هذا الأداء الوظيفي المرصود من خلال مداخله المختلفة على المستويات الجمالية والأخلاقية والاجتماعية والنفسية ، فهو في النهاية يخاطب جمهوره ، ويستقطب منه مشاعره ، ويسيطر على وجدانه ، ويستحثه على معاشة التجربة على نفس النهج الذي عاشه هو ، بل قد يضيف إلى التجربة أبعادا جديدة ، تخرجها من إطارها الجزئي المحصور في دائرة (الأنثا) إلى دائرة أخرى أكثر اتساعا وإنسانية حين يعبر عن (النحن) أو يفيض في انعكاس انشغاله بها .

فإذا كان هذا هو موقف الشاعر على وجه الإيجاز ، فإن الفواصل تظل واردة بينه وبين المؤرخ ، ذلك أن الأخير ينطلق من خلال عمله كعالم يبدو محكوما بالحيدة والموضوعية ، وينطلق من دائرة العقل والواقعية متجاوزا مراحل الوجدان أو الشعور ، أو متجاهلا لها في سبيل الحفاظ على موضوعيته ، والعمد إلى تقريرته في سرد الأحداث ، والتزام الصدق في عرض الخبر ، ويبقى له عليها حق التعليق والتحليل والتعليل والاستنتاج دون تعديل أو إضافة .

وقد تظهر هذه العلاقة « الجدلية » إذن بين الشاعر والمؤرخ حول مادة أي منهما ، وقد تختفى حال تطويع تلك المادة على مستوى الصياغة الجمالية أو التاريخية . ويظل واردا هنا في كل الأحوال ذلك التركيز على قدم العلاقة بين الشعر والتاريخ ، إذا عدنا بالذاكرة إلى تاريخ مغرق في القدم ، تحكيه ملاحم اليونان والرومان لتكشف عن نمط اجتماعي قديم ، وتسجل نماذج خاصة من العلاقات البشرية في مجتمع شغلته فكرة البطولة ، وازدهم بركام الأساطير ، فظهرت تلك الصياغة الشعرية للإلياذة أو الأوديسا لهوميرو أو الانبياء لفرجيل

لتحكي ألوانا من تلك البطولات ، ونماذج من ذلك الفكر فى إطار
حسن البطولة من خلال مفاهيم تلك الشعوب^(١) .

ويبدو أن الظاهرة بدت عامة وشائعة وموزعة بين الشرق والغرب
القديم بدليل ما ظهر أيضا من ملاحم الشرق مثلا فى منظومة «الراماينا»
الهندية «لفالميكى» فى القرن الرابع قبل الميلاد ، أو ما نظم فى
فارس من «شهنامة الفردوسى» حول تاريخ الأكاصرة . وكأن ثمة
حسًا عاما شاع فى مرحلة بعينها دفع الشعوب الى هذا التلاقى على
مائدة فن الملحمة ، مما يدعم تلك الوشائج التى تشد التاريخ الى الشعر
حتى يكاد كل منهما يكون جزءا مكملًا للآخر .

ومما يستحق التأمل فى إطار هذا الحس الملحمى والتاريخى العام
أن تختفى الملحمة من شعرنا القديم ، وتغيب صورتها اليونانية أو
الرومانية أو الفارسية أو الهندية عن ذاكرة الشاعرين العربى ، ربما بسبب
ذلك الانغلاق الحضارى فى عصر لم تنتشر فيه الكتابة كظاهرة حضارية ،
بل ظلت قصرا على دورها كظاهرة حيوية ، تعكس أصول المعاملات بين
الناس حول ما يخشى عليه من النسيان أو الضياع^(٢) ، وربما رجوع
غيابها إلى أكثر من سبب آخر يتعلق بطبيعة تصبؤ الفكر البطولى
نفسه ، أو غياب فكرة البطل « نصف الإله » عن العقلية الجاهلية التى
ظلت مشغولة بحروبها الداخلية بين أبناء القبائل ، فلم تكد تخرج من
إطار الطغيان القبلى إلا حين اقتحمت على الامبراطوريات المجاورة سياجها
تحت راية الإسلام . وفى ظلال البنية القبلية ظلت فكرة « الإيجاز »
مسيطرة على العربى كمعلم من معالم فصاحته وبيانه ، فكان الإيجاز
جزءا من بلاغة قوله ، مخافة أن ينهم بالعجز أو العى أو القصور أزاء

(١) انظر شعر الحرب فى أدب العرب لركى المحاسنى ، الفروسية
العربية فى العصر الجاهلى لسيد حنفى ، البطولة والأبطال لأحمد الحوفى ،
واحاديث الفروسية والمثل العليا لعمر الدسوقي . إلى جانب دراوين
الحماسة المختلفة فى الشعر القديم .

(٢) دراسات فى الشعر الجاهلى ليوسف خليف ص ٢٥

توصيل المعنى الذى يصوره ، ومن الطبيعى أن يبعد هذا الإيجاز تماما عن فكرة الملحمة التى تقوم أساسا على تلك الإطالة المفرطة ، وعرض التفاصيل ، وسرد الأحداث ، وتناول دقائق الأخبار فى أعمال طويلة لم يقف الالتزام بوحدة الوزن والقافية عائقا دون انتشارها فى مجتمعاتها • بل ربما بقى هذا الالتزام فى بنية القصيدة العربية بوحدة الأوزان والقوافى ضمن عوامل غياب هذا الفن الملحمى ، ومكملا لمنطق الإيجاز الذى شغل به الشاعر الجاهلى إلا ما اصطنعه من تعدد موضوعات قصائده فبلغ من الإطالة مبلغا محدودا فى المعلقة بصفة خاصة •

وفى مقابل غياب الملحمة بصورتها الفنية لدى الشعوب القديمة تظل القصيدة الجاهلية شاهدا على عصرها ، كاشفة كل مقوماته ، قادرة على احتواء تجارب الشعراء ، وتاريخ مجتمعاتهم ، بكل تفاصيله ، فهى سجل حافل بالأحداث كبيرها وصغيرها ، وهو بمثابة التاريخ الأمين الذى تلتقى فى بوتقته الأحداث ، وتتعدد أساليب البطولات ، فكان ديوان الشعر الجاهلى - فى مجمله - موزعا بين مختارات ومجموعات من معلقات ومفضليات وأصمعيات وجمهرة الأشعار العرب ، وكانت كلها بمثابة الملحمة الكبرى التى تعدد مؤلفوها ، وتوحد جمهورهم الذى تلقاها عنهم فنا أصيا يتناولها كل أبناء القبيلة بالرواية والحفظ فى صدورهم ، قبل عصور التدوين والتخصص والمناهج وصيغ التأليف والتصنيف •

ويبدو أن الشاعر القبلى فى الجاهلية قد نهض بمهمة المؤرخ لها ، فكان أمينا على أخبارها ، ووظف لسانه فى خدمتها ، فسجل مناقبها ورصد مثالب خصومها ، وارتضى لذاته أن تنضوى تحت لوائها فى منطقة الظلال ، طالما كان الضوء القبلى مبهرا للشاعر لينجذب إليه ، لينشر من خلاله أخبار بطولات قومه ، أو حتى بطولاته هو ، ولذا كانت القبيلة تهنا بمولد شاعر فيها فتقام الولائم والأعراس بمولد مؤرخها وفارسها يوم أن كانت الكلمة النافذة تبدو مؤثرة تأثير السيف

إذا أخذنا بتصريح امرئ القيس من أن « جرح اللسان كجرح اليد »
أو وضعنا في الاعتبار تكرار الصيغة القبلية في عصور التعصب القبلي
والتي احتواها موقف الأخطل من القول إذ رآه « ينفذ ما لا تنفذ
الإبر » (١) .

ومن هنا جمع الشاعر القبلي من المواقف ما يجعله على قدم
المساواة مع الشاعر الملحمي . هذا إذا تجاوزنا ما قد يقال من أن الملحمة
كانت غناء جماهيريا ، أو أصواتا شعبية موزعة بين مجتمعاتها لينسب إلى
هوميروس مجرد جمعها في ملحمة طويلة .

وإذا كان الأمر كذلك بدت القصيدة العربية في عصور نشأتها
ونضجها بمثابة كتاب تاريخي صيغ نظما ، فجمع بين فنياته ملامح العرب
كشعب حربي بطبيعته ، حيث شغلته مشكلة البقاء ، والبحث عن وسائل
القوة من أجل ضمان استمرار الحياة . فكانت البطولة ضرورة مطلوبة
على كل المستويات بدءا من الاقتصاد ، وانتقالا إلى العلاقات الاجتماعية ،
وانتهاء عند صورتها الفردية التي تحفز صاحبها إلى اتخاذها سبيلا لإثبات
« الأنا » ، أو وسيلة لتجاوز طبيعته ، إذا وضعنا أمامنا موقف شاعر كعنترة
ابن شداد في محاولاته تجاوز طبقة العبيد التي هضم حقه كفارس
وشاعر من خلال اتسمائه إليها ، فلم يجد لنفسه شفاء إلا في
أصوات الاستغاثة من جانب الأبطال وهم يطلبون تجده ضد أعداء قبيلة
عبس ، وعندها فقط يهدأ عنترة فقد وجد ضالته وبدأ يترنم بنشيد
حريته :

ولقد شفى نفسي وأبرأ سقمها قيل الفوارس : ويك عنترة أقدم

إذ يظل هذا الايقاع الحربي من عوامل نظم الشعر حول أيام
العرب ، وتسجيل حروبهم الكبرى ، فإذا جاز لنا أن نستعير من رجال

(١) راجع المرشح للمريزاني والعمدة لابن رشيق في التوقف
عند دور الشاعر القبلي ونبوغه وصدى ذلك في القبيلة .

التاريخ قسمة واضحة للوحة العصر الحربية ، بدت لنا موزعة بين أيام طوال تميز من بينها - على سبيل المثال - يوم البسوس ، ويوم « دأحس والغبراء » ويوم « ذى قار » ، فكافت القصيدة وسيلة كشف عن تلك الأحداث ، وتصوير لطائف تلك الحروب (١) .

ومن هنا - أيضا - كانت المعلقة - فى بعض الأحيان - بمثابة وثيقة تاريخية أو هى « بيان عسكرى » يتناول قضية الحرب أو حتى قضية السلام على نهج عمرو بن كلثوم أو زهير بن أبى سلمى فى أى من معلقتيها بما ينفى بالحاجات الفعلية للمجتمع القبلى .

ومن هنا احتوت المعلقتان صورتين المتناقضتين ، فكان صوت الحرب مدويا فى مقابل الإلحاح على صوت السلام ، وكان كل منهما ينطلق من منطلق الحرص القبلى ، والرغبة الأكيدة فى استمرار فناء الذات فى خضم الجماعة ، بل حتى فى التضحية فى سبيل بقائها .

ولم تكن هذه الصورة الحربية هى الوجه الوحيد للحياة العربية فى عصورها الأولى ، بل اتسع المجال أمام القصيدة ، لتعكس لنا ضروبا من السلوك ، ، وأنماطا من الفكر ، يكشفها ذلك التمرد الفردى على تقاليد القبيلة فى بعض الأحيان على نحو ما كان من « وجودية » الفكر عند طرفة فى معلقته ، أو ما كان من « ضياع » امرئ القيس كما صورده - أيضا - فى معلقته ، بل ربما تحول هذا التمرد الى ثورة معلنة ينهض بها الشاعر ناقما على مجتمعه ، أو ثائرا على ائتمائه الطبقي ورافضا له على منهج عنترة كما رأينا أكثر من مرة ، بل ربما تحول هذا التمرد وذلك الرفض الى فلسفة حياة فى ظلال تلك الطائفة حين تشق سبيلها من خلال رؤية خاصة على منهج صعاليك ذلك العصر (٢) .

(١) الروائع من الشعر العربى ، ج ١ ، لجنة الدراسات الادبية
بالمجلس الاعلى للثقافة ، وأيام العرب لمنذر الجبورى .
(٢) الشعراء الصعاليك فى العصر الجاهلى ليوסף خليل .

ومعنى هذا أن القصيدة الجاهلية قد تحولت الى كتاب مفتوح يعكس كل صور الحياة فى ذلك المجتمع ، هذا - بالتأكيد - إذا انطلقنا من ثقتنا فى نسبة هذا الشعر الى شعرائه وعصره . وتجاوزنا منطق الجدل حول القول بانتحاله ، أو الرد على القائلين بعموم هذا الانتحال على طريقة مرجليوث فى « أصول الشعر العربى » وما جاء لدى الدكتور طه فى الأدب الجاهلى وبلاشير فى تاريخ الأدب العربى وهو ما وجد ردودا علمية فى دراسات الدكتور شوقى ضيف والدكتور ناصر الدين الأسد وغيرهما فى هذا الجانب (١) .

وربما كان تأمل الشاعر العربى القديم لواقعه بمثابة دافع يحفز به الى استمرار النظم حول خلاصة رؤيته وتجارب ، فكانت لوحات الحكمة عند زهير أو غيره بمثابة رصيد فكرى للأساليب أبناء المجتمع فى طبيعة تعايشهم معه ، إذ كانت حياتهم العقلية شديدة الوضوح من خلال القصيدة التى احتوت معارفهم ، وكشفت عن ألوان من فصاحتهم وصور من بيئاتهم وبلاغتهم فى الشعر والأمثال والحكم ، وتباريهم فى فنون الإبداع القولى ، كما كانت بمثابة وعاء تاريخى يحمل لنا تلك الألوان العقائدية التى عاشوا من خلالها بين وثنية ونصرانية ويهودية وحنيفية (٢) .

ولهم يتوقف القول الحكيم على زهير أو من بلغ من العمر مبلغه ، إذ كان لشباب القبيلة أيضا منطقهم الحكيم بين حسن الذات وحسن الجماعة ، وربما انطلق من صور متعددة للتنافر يعرضها علينا طرفة أو عنصرة أو الشعراء الصعاليك أو غير هؤلاء جميعا ممن دونوا تاريخ العصر شفاهيا ، وضمنوا لهذا التاريخ البقاء حتى عصر التدوين .

(١) مصادر الشعر الجاهلى لناصر الأسد ، العصر الجاهلى لشوقى ضيف ، نقض الشعر الجاهلى لمحمد الخضر حسين .
(٢) العصر الجاهلى لشوقى ضيف ، فى الأدب الجاهلى لطلح حسين ، ودراسات فى الشعر الجاهلى ليوسف تخليف .

فى عصر صدر الإسلام

ومع مبعث صاحب الدعوة صلى الله عليه وسلم ، وإشراقة نسور الإسلام فى أرض العرب يفتح المجال أمام حروب دامية بين التوحيدية والوثنية ، وهى حروب كثيرة تعددت أطرافها ، وطال أمدها ، لتتحول الى معارك فكرية بين دين جديد جاء ليحطم الأصنام ، ويرتقى بالعقل البشرى حين يضعه فى أرقى درجاته ، فيدعوه الى التأمل والتدبر ويذكره بأفضليته ، بدليل ما كان من تسخير خالقه لكل الكائنات من أجله ، ويمنع الإنسان من التلاعب بتلك الملكة ، أو محاولة إبطالها عن طريق الخمر والسكر ، ومع هذا كله تظل مدارس الشرك قائمة محاربة معادية مجرد تتبعها لما كان عليه الآباء ، وربما لدوافع أخرى كثيرة يرصدها التاريخ حول المكائنة الاقتصادية والسياسية للوثنية الجاهلية التى أبت التنازل عن كيائها أمام فكر جديد ، ربما أثر فى اهتزاز مكائنتها أمام النصارى أو اليهود ممن جاؤوا العرب على مناطق الثغور أو عاشوا بينهم^(١) .

ومع بداية عصر صدر الإسلام وحتى مطلع عصر بنى أمية ، وهو ما يرتبط ببداية البعثة المحمدية وحتى نهاية عصر الراشدين رضى الله عنهم ، تسمر المعارك بين الحق وبين الباطل ، صحيح أنها هدأت - نسبيا - بعد فتح رسول الله صلى الله عليه وسلم لمكة وبعد ما كان من تأمينه لأهلها ، وإطلاق سراحهم ، ولكن ها هم المرتدون يثيرون الفتن حول ركن أساسى من أركان الإسلام ، وهامى صور النزاع تتكرر وتبرز فى صور متلاحرة سواء فى الغزوات الإسلامية أو فى حركة الفتح ، وما لمسه العرب الفاتحون من متاعب فى البلاد المفتوحة ، وما أحسوه من حين الى الأهل والوطن .

ومن هنا بدأت حركة الشعر فى عصر صدر الإسلام تأخذ منحى متميزا يخدم قضايا العقيدة ، وليس صحيحا أنه الشعر توقف خاصة

(١) المفصل فى تاريخ العرب قبل الإسلام لجواد على .

أن الشاعر في تلك الفترة ظل هو المؤرخ الأول للخبر الحربي ، فكان ثمة دهشة - بالتأكيد - إزاء بلاغة القرآن وفصاحته ، وجمال لغته ، وخصوصية بيانه ، وروعة إعجازه ، ولكن العرب جمعوا إلى جوار دهشتهم بذلك كله حرصهم على مناصرة الدعوة الجديدة ، فكتبوا الرد على معسكر الشرك القابع في مكة ، وتحقق لهم ذلك من خلال من نبع من شعراء الأنصار في مدرسة المدينة بزعامة شاعر رسول الله صلى الله عليه وسلم الذي راح يستأذنه في أن ينظم الشعر دفاعا عنه ، وردا على هجائيات أبي سفيان بن الحارث الذي أسرف على نفسه حين هجا رسول الله صلى الله عليه وسلم ، فما كان من رسول الله إلا أن أعطى إشارة البدء لرد الهجاء وذلك حين قال لرهط من شعراء الأنصار (ماذا ينفع الذين نصروا رسول الله بأسلحتهم من أن ينصروه بالسنتهم) ، فكانت بداية عرض رائع لتاريخ الغزوات الإسلامية ، وتسجيل البيانات العسكرية من خلال شعراء كبار أخلصوا لدينهم ، وصدقوا ما عاهدوا عليه ربهم ورسولهم ، فكانوا منتصرين بإذن الله حيث خصتهم الآيات استثناء دون بقية الشعراء من أهل الغواية ، وإذا بهذا الفريق تصفه الآيات بأنهم من « الذين آمنوا وعملوا الصالحات » وذكروا الله كثيرا ، وانتصروا من بعد ما ظلموا ، وسيعلم الذين ظلموا أي منقلب ينقلبون » .

وإذا بهؤلاء الكبار من شعراء الدعوة يقفون على تسجيل المغازي الإسلامية ، ليقوموا بدور المؤرخ الأمين لكل ما جاء بها بدءا من شعر النقائص الإسلامية التي أخذت شكلا عدوانيا من قبل معسكر الشرك في مكة ، ليأتيهم الرد عنيقا من قبل شعراء الأنصار ، وهو ما سجله جامع السيرة النبوية ، إذ بنى عليها رصيда ضخما من أخباره ، فكان الشعر لديه بمثابة الوثيقة التي يعتمد عليها التاريخ ، بل هو التاريخ نفسه في فترة ما قبل التدوين ، بل هو الصور المتعددة لهذا التاريخ في صورته السياسية أو الاقتصادية أو الاجتماعية أو الفكرية ، أو الحربية إلى جانب ما ظهر منه خاصا بنشر الدعوة ، أو الفتوح ، أو الوعظ

والإرشاد ، أو الزهد ، أو القصص الديني ، بالإضافة الى الأبواب الموروثة في عالم المدح أو الهجائيات أو الرثائيات ، وكلها تتكاتف حول ذلك الرصد التاريخي الذي يحكى كل صور الصراع التي شهدتها البيئة العربية بين المعسكرين الوثني والتوحيدي^(١) .

ولنسا ان نتصور في هذا السياق تحولا طبيعيا في سلوك الشاعر العربي المسلم في ظل عقيدة التوحيد ، فعليه أن ينظم شعره في إطار من الالتزام بكل صورته ، ألم يكن منتما إلى عقيدة هذبت سلوكه ، وحولت عقليته ؟ فعليه إذن أن يصدر عنها ، ألم يكن حسان الإسلام هو نفسه حسان الجاهلية ، ومع هذا تتغير عقليته ليصبح شاعر رسول الله صلى الله عليه وسلم ، يمدحه وينافح عن دعوته وأئصاره وقومه ، دون أن ينتظر جزاء على مدحه إلا من ربه ، بل يفدى رسول الله - وهذا نادر عند شعراء المدح - بأبيه وجده وعرضه ترجمة لهذا التكوين الواحد أي الجديد المتميز .

وها هي الخنساء تتحول الى سييدة مسلمة ، وقد عرفت بروعة رثائياتها في جاهليتها حتى بالغت في شيق الجيوب ولطم الخدود والانتحاب والبكاء ونظم الرثاء الحزين في أخويها صخر ومعاوية ، حتى إذا ما أسلمت وجاءتها الأبناء باستشهاد أبنائها الأربعة ، فإذا بها تحسبهم عند ربها من الشهداء ، وتحمد الله الذي شرفها بقتلهم جميعا ، وتدعوه لأن يجمعها بهم في مستقر رحمته .

أي تحول هذا في بناء الفكر ، وتوجيه السلوك الذي حول الجهالة والضلال الى طريق الحق والهداية واستسلام المخلوق لأمر خالقه ، فكان لنا أن نتصور قياسا على ذلك مسلكا جديدا للشعراء على

(١) يراجع في تناول هذه الظاهرة ما عرضه ابن خلدون في مقدمته ، وتاريخ الأدب العربي لنيكولسون ، ودراسة نالينو حول تاريخ الأدب العربي حتى نهاية العصر الأموي ، وائر الإسلام في شعر المخضرمين لبيحيى الجبوري ، ودراسات في الأدب العربي لجر ونيانم .

مستوى الصدق والواقعية ، والاستمرار فى الالتزام ، وتبنى قضايا الدعوة ، والدفاع عن صاحبها صلى الله عليه وسلم ، والدأب على رد العدوان على أهله تطبيقا للقاعدة الإسلامية « فمن اعتدى عليكم فاعتدوا عليه بمثل ما اعتدى عليكم » .

ومن هنا كانت انطلاقة الشاعر المسلم بمثابة وقفة تاريخية تستكشف حقيقة التاريخ الحربى للعصر ، وتتخذ من المادة التاريخية أساسا لتعاملها مع مدرسة الشرك . . ألم يعجب رسول الله صلى الله عليه وسلم بمسلك حسان حين أوجع مشركى مكة بهجائياته فأفحمهم ، فقال عنه أنه « شفى واشتفى » فى مقابل قوله حول شعر ابن رواحة وكعب بن مالك من أن كلا منهما « قال فأحسن » .

بل تظل هذه « المادة التاريخية » محورا يؤلم معسكر الشرك بدليل نصيحة رسول الله صلى الله عليه وسلم لحسان أن يذهب إلى أبى بكر رضى الله عنه لأنه أعلم بمثالب القوم . . ألم تكن الحرب الكلامية فى حاجة إلى التاريخ القبلى من خلال النقائض التى اشتدت صبرتها بين المعسكرين المتحاربين ؟

ولا شك أن هذه المادة التاريخية قد وجدت سبيلها الى حسان فى مدائح لرسول الله صلى الله عليه وسلم ، وفخره بالأنصار ، أو فى موقف كعب بن زهير من تصويده للمهاجرين ، فكان اللقاء على مائدة الإسلام جامعا لكل الاتجاهات التى تنتصر للدعوة ضد خصومها وكانت صور النقائض الإسلامية بمثابة عرض متكرر بين شعراء المدرستين ، وكانت المادة الحربية أساسا مطروحا عند كل فريق منهما على حدة .

وهل كان شعر الاعتذار ، أو شعر الوعظ والارشاد إلا مكملات لتلك الصبورة التاريخية التى عاش على أساس منها المسلمون ، فكان ترجمة فعلية لطبائع السلوك ، وكشفا حقيقيا عن مناهج الفكر وأساليب التعامل حتى مع الخصوم من أعداء الإسلام ؟

من هنا كان للمعجم الإسلامى أثره فى إمداد الشعراء بمادة جديدة لم يعرفوا لها نظيرا فى جاهليتهم من قبل ، ومن هنا أيضا بدأت الازدواجية فى مفاهيم الشعراء ، وإدراكهم لطبيعة مصادرهم الثقافية بين تراث لا يستطيعون عنه انفصالا ، ولا له رفضا ، فقد نشأوا عليه وبلغوا من النضج الفنى مبلغا فى ظلاله ، فأصبح من أغلى ممتلكاتهم ، وبين قيم إسلامية جديدة التزموا بها حين هذبت سلوكهم ، وفرضت عليهم منطقة التزام أخلاقى ودينى جديدة لا يجوز لهم إلا أن يوظفوا من الكلمة فى خدمتها . فما كان أمام الشاعر المسلم إلا أن يصدر عن هذا كله فى صورة تعدد مصادر فكره التى تترجمها الخضرة الفنية لأولئك الكبار الذين نصبوا من أنفسهم دعاة للإسلام ، فانتشر شعرهم بيانات تاريخية ، ووثائق حربية ، تحكى قصص الحروب والغزوات ، وتسجل المواقف وتصور طبائع السلوك فى إطار من الالتزام الأخلاقى الذى وسم هذا الشعر بالواقعية والصدق من ناحية ، ونأى به عن التكلف أو حتى الإغراق فى التصوير من ناحية أخرى ، ومن هنا جاءتنا العقيدة واضحة لغتها ، سهلة صورها ، حتى لتبدو أقرب الى الفن الخطابى ، أو الفنون النثرية التقريرية المباشرة ، تخاطب العقل والوجدان والضمير معا ، وتحمل بين طياتها من لواعج الشوق وما سجله الفاتحون فى أرض بعيدة نأت بهم فيها الشقة ، ففارقوا الأهل والولد ، وباعوا أنفسهم جهادا فى سبيل الله وانتصارا لدينه ، فكانت قصائدهم بمثابة فتح جديد فى أبواب الشعر العربى ، يقف عليه مالك بن الرب فى مراثيته اليبائية المشهورة التى عرض فيها موقفه هناك فى خراسان^(١) .

فهل كانت هذه النماذج إلا انعكاسات دقيقة الأثر الروح الإسلاميه التى غيرت عقلية الشاعر الجاهلى ، وهل كانت فى جملتها إلا مؤشرا أكيدا لاتنصار الفكر الجديد حين هذب القديم ، واتقى منه أفضله ، ونبذ منه أرذله ، وهل ترك هذا الفكر الجديد بابا من أبواب القصيدة

(١) انظر المعارضة الشعرية للمؤلف فى تحليل تلك اليبائية .

إلا وترك فيه أثرا من آثار التهذيب على اختلاف درجاته وتعدد صوره ،
بدءا فى ذلك من تهذيب الصورة الغزلية عند حميد بن ثور الهلالي ،
وانتقالا الى ما عرفته قصيدة الهجاء من تهذيب ، وكذا قصيدة المدح
وقصيدة الرثاء . . الخ وهل كان موقف الخليفة الثانى رضى الله عنه من
حبس الحطيئة إلا من قبيل الحرص على القيمة التى جاء بها الإسلام
ودعمها ، منما لإحياء عصبيات هدأت ، وإيقافا لانتهاك أعراض تلوكها
أسنة الشعراء ؟

وهل كان موقف الخليفة الثالث رضى الله عنه من ضابىء بن الحارث
البرجمي إلا استكمالا لتلك الصورة من الحرص على سلامة عالم
الفضيلة والدعوة إلى إسقاط عالم الرذيلة بكل صوره ومقوماته ؟

ويظل الموقف — بهذه الصورة — فى عصر صدر الإسلام بمثابة تركيز
على تفاعل العناصر المزدوجة فى فكر الشاعر بين تراث وقيم جديدة كان
لها أن تنصهر وتتلاقى فى القصيدة حيناً ، والمقطوعة أحيانا ، وأن يغلب
عليها عنصر السرعة الفنية ، ولغة التقرير والمباشرة والارتجال فى
كثير من الأحيان . . وفى ظنى أن كل هذه الظواهر الفنية تبدو مبررة
ومفهومة من خلال ربطها بإيقاع حياة جديدة ، وواقع فكر جديد ،
وطبائع معسكر حربى يختلف عما شهدناه فى أيام العرب لتسجل الملحمة
الإسلامية على أنسقة جديدة ، أساسها عقيدة التوحيد ، وعمادها الدفاع
عن القيم الجديدة ، مما احتواه المؤرخون بعد ذلك ، فاتخذوا من الشعر
مادة اطمأنوا الى الثقة فيها ، واتخذوها معيارا للمؤرخ حين يلتزم الجودة
والموضوعية ، وكثيرة هى ألوان الاستشهاد فى كتب السيرة النبوية وكتب
المغازي بتلك المادة الثرة التى أفرزتها قرائح الشعراء فى عصر المبعث ،
وهو ما نجد له استمرارا تاريخيا واعيا فى العصر الأموى بعد ذلك .

موقف الشعراء الأموى

ولم يتوقف الإيقاع الحربى للحياة العربية عند الغزوات والحروب

فى عصر المبعث ، بل ازدادت الأمور تعقيدا على كل المستويات أمام ظروف جديدة وفكر جديد شاع مع مطلع عصر بنى أمية ، ابتداء من تغليب المصلحة السياسية العليا على كل شىء فى المجتمع العربى ، وانتقالا إلى تعدد صور المطامع فى نظام الحكم ، بل حتى فى توريثه ، على نتمو ما ترصده لنا روايات التاريخ حول صراعات على ومعاوية ، ثم صراعات معاوية والحسن ، ثم استقرار تلك الصراعات فى صور متعددة ترجمتها لابنه يزيد ، ثم استمرار تلك الصراعات فى الفرق الإسلامية التى تركزت فى حزب الخوارج والشيعة والزيريين^(١) .

من هنا بدأ ضجيج الحياة يزداد فى عصر بنى أمية ، وكثرت أنراف الصراع مع كثرة المطامع ، واختفت صورة اجتماع المسلمين يوم السقيفة لاختيار خليفة رسول الله ، كما اختفت صورة أمير المؤمنين الذى يقبل معصية الرعية له إذا لم يرع حدود الله أو أقدم على معصية .. اختفت تلك الصور أمام صورة (خليفة الله) الذى يورث الخلافة من قبل آبيه ، وأمام أحداث حربية كثيرة ، وفرق متصارعة منقسمة على نفسها من الداخل سواء منها السياسية أو الدينية ، ليفرز لنا العصر - على المستوى التاريخى - يوم « صنفين » و « النهروان »^(٢) وغيرهما من صور دامية وفتن قاتلة على غرار يوم الطف والثوية وكر بلاء ، ليفرز لنا على المستوى الأدبى ضروبا من فنون القول الشعرى حول التحكيم والفتن أو الانقسام الحزبى والدعوة للخلافة الأموية أو ضدها ، وكأفما تشتت الشعراء طرائق قلدا أمام تلك التيارات المعارضة من ناحية ، وأمام مؤثرات الفكر المتعددة

(١) الفرق الإسلامية فى الشعر الأموى للنصمان القاضى ، أدب سياحة فى العصر الأموى للحوافى ، تاريخ الشعر السياسى للشايب ، بحايات الشعر الأموى لصالح الهادى ، التطور والتجديد فى الشعر الأوى لسوقى ضيف .

(٢) الشعر فى صنفين لنصر بن مزاحم ، الشعر فى واقعة صنفين نعيد النعم الرجبى ، تاريخ الشعوب الإسلامية لبروكلمان .

أيضا من ناحية أخرى . ففى مقابل ثنائية الجدولين الجاهلى والإسلامى
يأتى جدول فكرى جديد يشق طريقه عبر الحياة العربية من خلال
العناصر الأجنبية التى شاركت فى البناء الثقافى للمجتمع العربى ، فكان
لها شأنها على مستوى المصاهرة الفكرية ، والمشاركة فى علوم
الأوائل درسا وفهما ورصدا ، أو حتى فى نقل ما ثقفته من علوم
أجنبية كان لها أن تتأثر بها ثم تنقل هذا التأثير إلى الفكر العربى .
وكأننا بصدد جداول متعددة للفكر تتشكل من خلالها مجتمعة عقلية
الشاعر الأموى ليحمل على عاتقه بعد ذلك عبء الدعاية للحزب الذى
ينتمى إليه .

ولنا أن تصور استمرارية ذلك الإيقاع الحربى ، واندفاع
الشاعر بذلك القدر من الحماس والحمية لتبنى ما يقتنع به من فكر
يدفعه إليه واقعته وصدقه من ناحية ، وحرصه على التقرير والمباشرة
والخطابية من ناحية أخرى ، وهو تصور ينطلق بنا إلى تأمل مواقف
الشعراء الذين يمكن توزيعهم فى صورة عدة تخصصات بيئية وفنية^(١) .

— فمنهم شعراء المدح الذين التفوا حول القصر الأموى ، ووظفوا
شعرهم فى خدمة الخلافة ، إذ اندفعوا من خلال اقتناعهم بمذهب
الجبرية إلى الدفاع عن حق الخليفة الأموى فى الحكم ، بل تجاوزوا
حدودهم إلى طرح الصور من منطلق « القدامة » لتلك الخلافة ،
« وتكفير » المطالبين بها من دون الأمويين .

— وكان منهم شعراء الهجاء الذين خرجوا من عبادة الخليفة الأموى
نفسه ، فوظفهم فى استقطاب شباب البيئات المتمردة ، فكانت لهم
فى المربد والكناسة مواقف درامية تحكى قصصا من الصراع العصبى
والفكرى بلا مبررات واضحة إلا فى سبيل التوظيف الخاص لخدمة

(١) القصيدة الاموية للباحث .

الخلافة ، وتحقيق ما تصبو إليه من إسكات أصوات المعارضة خاصة
فى مدينتى البصرة والكوفة معقل الخوارج والشيعة^(١) .

— أما شعراء الغزل فقد نأوا بأنفسهم عن زحام الأحداث وتناحر
الفرق السياسية ، إلا من بدا منهم منتبها على نحو ما نعرف عن تشيع
كثير عزة وتوظيف شعره فى خدمة حزبه الشيعى ، أو من جذبته
بريق البلاط ليكون مادحا فى بعض الأحيان على نحو ما كان من تردد
الأحوص على قصر الخلافة وقظم مدائحه هناك فى بلاطها ، وكأنما
استطاع شعراء الغزل — سواء أدركوا ذلك أو لم يدركوه — أن
يكونوا جزءا من الأداة الكبرى التى أمنت من خلالها الخلافة نفسها
بإشغال شباب المدن المقدسة حتى من مجرد الحنين إلى الخلافة ،
حيث وجدوا من صور قطع الصراع ما دفعهم دفعا إلى دور العناء
والقيان ، والتغنى بما نظمه عمر والعرجى والأحوص وغيرهم من أبناء
المدرسة الحجازية المتحضرة ، وهو الموقف الذى تكرر فى سلوك
شعراء الغزل المذرى ممن أغلقت عليهم الدولة أبواب الحضارة .
ليعيشوا حياة اقتصادية يخيم عليها البؤس والفقر ، وكأنما أكملت بذلك
صورة الحرمان والجذب العاطفى التى عاشبوها بمنأى عن المشاركات
السياسية أو الانتماءات الحزبية .

— شعراء السياسة ممن شغلوا أنفسهم بالنظريات المطروحة حول
الخلافة باعتبار البيت الأموى مختصبا لها ، وباعتبار الشاعر وسيلتها
الدعائية ومؤرخا لحزبه على النحو الذى يعكسه لنا موقف الطرماح
وقطرى بن الفجاءة وعمران بن حطان من تبنى نظرية الخوارج ،
أو الكميت وكثير وأيمن بن خريم من تبنى نظرية الشيعة ،
أو عبيد الله بن قيس الرقيسات من تبنيه لنظرية الحزب الزبيرى ،
أو حتى شعراء الخلافة الذين حولوا قصيدة المدح إلى بيان سياسى

(١) تاريخ النقائص فى الشعر العربى للشايب ، التطور والتجديد
فى الشعر الأموى لشوقى ضيف .

يدعم قضية الحكم ، ويرد على شعراء الأحزاب الأخرى أدلتهم ويفند آراءهم ، ويسقط حججهم ، ويعمد إلى تشويه تاريخهم .

— شعراء الفتوح الإسلامية ممن شغلوا بأمر الإسلام ومعاركه على مناطق الثغور ، وهؤلاء نأوا بأنفسهم عن مطامع الأحزاب السياسية ، فكان لهم دورهم في تسجيل معارك العرب هناك في خراسان ، أو في مناطق الثغور مع الروم ، وكانت بياناتهم الحريصة بمثابة مصدر إمداد رائع لحركة التأريخ بعد ذلك في العصر العباسي .

— شعراء الفرق الدينية الذين أسهموا في قسمة حركة الفكر على مستويات مختلفة تركوا فيها رصيда من الفكر أسهم في الصراعات المتعددة في العصر ، على منهج فرقة « المرجئة » من القائلين بإطلاق الفلسفة العنوية بلا حدود ، وما دار بينهم وبين بقية الفرق من صراعات اتخذت من المنطق الجدلي والتأويل أساسا لحوارها ، وهو ما تكرر — بالطبع — لدى فرقة « القدرية » ، وكذا لدى أهل « الجبر » ، ثم أهل « الاعتزال » ، وهؤلاء عرفوا بطرحهم لنظريتهم التي فتحت أبوابا للجدل طيلة العصر ، وأكملت مسيرتها بعد ذلك في العصر العباسي حتى على المستوى الرسمي للخلافة^(١) . وربما كشفت لنا هذه النوعيات المتعددة من الشعراء عن ظهور سمات خاصة للشعر الأموي تعددت بيناته تعدد اتجاهات شعرائه ، فكان لكل اتجاه شعراؤه ، كما كان لكل بيئة شعراؤها واتجاهاتها ، فكان المدح في الشام ، والنقائض في العراق . وشعر العصبية في خراسان ، وشعر الغزل في مدن الحجاز ، وشعر الفتوح على مناطق الثغور ، وشعر الفرق السياسية والدينية في كل البيئات ، وكان السياسة تصبح محورا جديدا يدعم تلك القسمة

(١) حيث اعتد المأمون ومن بعده المعتصم ثم الخليفة الواثق بالاعتزال حتى صار المذهب الرسمي للخلافة ، وفتح باب الجدل حول خلق القرآن ، وتضخمت محنة أهل السنة ، وتزعم الفتنة من المعتزلة القاضي الوزير أحمد بن أبي دؤاد .

لستراعى لنا صورة قصيدة المدح وقد وزعت شركة بين المدح والسياسة ، وإذا بنصيدة الهجاء تأخذ نفس الطابع ثم تتحول إلى تقيضة ، وقصيدة الرثاء تسير فى نفس الاتجاه ، بل إن قصيدة الغزل راحت تشارك بفعاليه شديدة فى زحام هذا الفكر على طريقة عبيد الله بن قيس فى غزله السياسى أو الكيىدى فقد استطاع من خلاله أن يسجل مسخطة على الخلافة الأموية وينال من شرف الخليفة^(١) .

وكأن جدول السياسة الأموية مثل عبئا جديدا حمله الشاعر الأموى على كاهله ، ليضيفه إلى أعبائه الفكرية الأخرى التى ازدحمت بها جمعته من صيغ جدلية على المستوى الكلامى لدى يثات المتكلمين ، وكذا نظيره على مستوى الفرق المتنازعة سياسيا طبقا لتعدد نظرياتها حول الخلافة ، وهى أعباء غلفتها الحضارة الأموية بأغلفة متعددة ، انعكست من خلال صلاتها بالأمم المجاورة ، واحتكاكها بها تأثيرا ، وأخذا وعطاء .

— كما شاع شعر الزهاد والوعاظ ممن حاولوا التأصيل للفكر الدينى أملا فى الخلاص من زخرف الحياة الدنيا وزينتها وفتنتها ، والنجاة من صراعات الأحزاب ، وهو ما أصل له رجال أسسوا للزهد مدرسة عرفت بأصولها من خلال أصولها الإسلامية البحتة ، فأعادت إلى الأذهان إشراقة الفكر الإسلامى ونقاءه فى عصر المبعث ، وهو ما تلمسه فى الحسن البصرى ومن تتلمذ على يديه من زهاد عصره إلى جانب ما يميز به سلوك عمر بن عبد العزيز بوجه خاص .

— وفى مقابل تيار الزهد يأتى شعر اللهو والمجون ويزداد رصيده فى دواوين الشعراء ممن كشفوا القناع عن ضرب من الاستسلام

(١) ديوان ابن قيس الرقيات ، ادب السياسة للحوفى ، التطور والتجديد لشوفى ضيف ، فى الأدب الإسلامى والأموى لعبد القادر القلق ، ثم انظر الفصل الخاص به فى هذا الكتاب .

الحضارى العريب لكل مقومات حضارة الأمة المغلوبة ، فقبلوا من حركة المد الحضارى بما عكسه شعراء المجون على مستوى السلوك الذى سجلته مواقفهم الشعرية ، وربما بدا الأغرّب من ذلك تورط خليفة كالوليد بن يزيد فى هذا التيار فيصبح واحدا من أقطابه الكبار (١) ، وليصبح وسيلة من وسائل العباسيين للتشهير بالأمويين من خلال التعريف بسلوكه ، فكان هذا التشهير إحدى الذرائع الدافعة إلى الإعداد الثورى للانتقام من بنى أمية واقتزاع السلطة منهم .

— ثم كان شعر الحماسة الذى انطلق فيه الشاعر الأموى من منطلق وسيلة الإعلام الدقيقة ، حين تتوقف عند تفاصيل مشاهد الحروب . فتتظم فيها القول فى رثاء البطولات ، وتحكى المزيد من وقائع الأحداث ، وتتناول الحروب عرضا وتصويرا من خلال المدح أو الرثاء ، أو غيرهما من مقطوعات وقصائد حربية خارج إطار الاتناء الحزبى الأي من الفرق المتصارعة على السلطة .

— وكان الشعر التاريخى معلما آخر على طريق فنون القول التى ازدحمت بها حياة الفكر الأموى ، وقد تناول هذا الشعر جوانب الحياة الأموية بأبعادها المختلفة ، وكأنه يحكى أنماط تلك الحياة فى صورة أنظمتها الأساسية ، ويعكس جوانب من ظروفها الاقتصادية وغضب الرعية أحيانا على الخلافة ، أو شكواها من ضيق العيش ، أو ما جاء عاكسا لطبائع العلاقات الاجتماعية المتفسخة المنزقة سواء بين أبناء البيت الأموى نفسه ، أو مع الفرق السياسية الأخرى من دوله ، أو فيما أعلنه الأمويون من عدائهم للموالى ، على الرغم من تعدد علاقات المصاهرة معهم ، أو ما كان من مواجهتهم لثورات عنيفة أطاحوا بها كما كان فى ثورة ابن الأشعث أو المختار الثقفى وغيرهما ، أو ما كان من أمر الخلافة فى تعدد وسائلها لضمان صرف أصوات

(١) مزيد من اخبار مجونه وزندقته فى تاريخ الطبرى والأغانى ، وكثير من شجره المجموع فى ديوانه .

المعارضة عن الانتماء الحزبي •• ومن هنا بدا هذا الشعر فى جملة ،
بمثابة أداة موثقة تلتقى فيها صور الحياة الأموية ، على مستوى
الخلفاء وقوادهم ومعارضهم من الشوار ، كما تتكشف من خلالها ظروف
المدن الأموية وأنماط العيش فيها ، وطبائع العلاقات بين العرب والأمم
المجاورة لهم ، وهو ما يكفى إلى الاطمئنان إلى الشعر باعتباره وثيقة
تاريخية تعكس ضروبا من صراعات القيم ، وأنماط الفكر وتناقضات
الأحزاب والفرق طيلة هذا العصر المضطرب (١) .

رأى شى ظلال حسنة التدوين فى العصر الديلمى

وربما شهد هذا العصر قمة صور التفاعل بين التاريخ والشعر ،
فهو عصر انتشار التدوين وتسجيل المادة العلمية ، سواء فى ذلك تسجيل
علوم الأوائل والبحث فى أصولها ومصادرها وتوثيقها ، أو فى إطار
ما ترجم من ثقافات الأمم الأجنبية وسجل مزاجا واضحة مع الثقافات
العربية المدونة •

ولسنا هنا بصدد تسجيل طبيعة حركة الازدهار الفكرى التى
شهدها العصر وشغلت بها كثيرا الدراسات التاريخية والأدبية ، ولكن
نتائج هذا الازدهار هى ما يهمنى سواء فى دراسة النص الشعرى ،
أو فى تبين ثقافة مبدعه ، أو فى استكشاف حقيقة الحركة الأدبية
حوله ، أو فى علاقته المحسومة بحركة التاريخ ، بل حتى بالتاريخ نفسه
كمصدر من مصادر ثقافته ، على تنوع طبيعته بين تاريخ العرب أو تاريخ
الأمم المجاورة •

وفى بداية الحوار حول هذا العصر تتراءى لنا مكافة الشاعر
وقد غلفتها وظيفته الجديدة فى ظل الحروب الدامية على مناطق الثغور

(١) لمزيد من استقراء جوانب العصر راجع المكتبات كصورة من
الشعر السياسى الأموى ، وكذا موقف بوادى الحجاز السلبى من
الصراع السياسى من خلال سسيولوجيا الفزل العذرى للظاهر لبيب ،
والشعر العذرى لأحمد الجوارى •

مع الروم ، أو فى بقية حروب العباسيين مع العلويين من ناحية ، أو مع الثورات المضادة لهم فى ظلال الزنج والقرامطة من ناحية أخرى .

هنا تزدحم لدى الشاعر منطقة الالتزام بتلك الأحداث ، ويتوزع دوره بين توثيق الحدث وتأكيد البيان الحربى فى صياغة جمالية تسترج بانفعاله ، وانفعال جمهوره معه على نحو ما كان من أبى تمام فى رأيته حول حرق الأفشين أو بآيته حول حريق عمورية ، بل ربما يتجاوز مستوى التوثيق لي طرح مزيدا من التفاصيل التى تشوبها المبالغات . وهى جزء من الشعر بطبعها ، ليظل دور الشاعر بارزا فى إطاره التسجيلى والفنى معا . وربما ظلت قصيدته الحماسية بمثابة إضافة مؤكدة لما قد تغفله كتب التاريخ على النحو الذى يعكسه لنا موقف فازيليف من شعر البحتري فى مدحته الرائية لأحمد بن دينار ، حيث يجمع أخبار المعركة من قصيدة الشاعر فى كتابه « العرب والروم » .

ووقفه متأنية عند حركة القصيدة ، وكذا حركة التأليف فى التاريخ تكشف لنا عن هذا التوازى الطريف الذى دفع بكلا الاتجاهين إلى هذا التخصص أو تلك العمومية ، سواء حول عرض تاريخ العباسيين بوجه عام ، أو تناول تفاصيل إيقاع الحياة الجديدة على كل مستوياتها السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفكرية ، من خلال عناصرها المختلفة بين خليفة وحاشية وحراس ورعية ، وعناصر عربية وأجنبية ، وحروب على مناطق الثغور ، فإذا بهذا الركام التاريخى يشغل أذهان المؤرخين ، أما وقد توفرت لهم أدوات الكتابة ، وهيت أمامهم سبل نشر الكتاب واحتوائه فى مكتبات عامة وخاصة ، فكان طبيعيا أن يتم التأليف حول تلك الحياة بكل أبعادها عن هذه الصورة الموسوعية التى التقطها على المستوى الشعرى ابن المعتز ، ومن قبله على ابن الجهم ، لينظم كل منهما أرجوزة تاريخية يجمع شتات تلك الأحداث الكبار ، وتحكى فى منظومات شعرية طويلة إيقاع الحياة العباسية على كل المستويات ، لتتجاوز أرجوزة ابن الجهم ثلاثمائة بيت ،

وتتجاوز مزدوجة ابن المعتز التاريخية أربعمئة بيت تحكى من تفاصيل
الوقائع والأحداث ما تهيأ له سماعه ، بحكم موقعه كولى عهد للخلافة
العباسية وأمير من أمراء البيت الحاكم . وبحكم ما أتيح له من حرية
النظم لكل ما قد يخشاه غيره من شعراء التكسب والاحتراف .

فإذا تجاوزنا هذا التأليف العام إلى مستوى طرح المادة التاريخية
على أساس من التخصص وجدنا ثمة مناهج متعددة لدى أهل
التاريخ ، تعكسها لنا مؤلفاتهم حول تاريخ الخلفاء أو الوزراء أو الكتاب
أو تاريخ الخلافة ، أو تاريخ الثورات ، أو تاريخ الحروب بين العرب
والروم ، إلى جانب ما سجل من تاريخ المدن على غرار تاريخ البصرة ،
وتاريخ الكوفة ، وتاريخ بغداد ، وخراسان ، وغيرها . ثم تاريخ
الشعراء فيما جمع من أخبار كل منهم على نحو ما سجل وجمع من
أخبار أبي نواس أو أخبار أبي تمام أو أخبار البحتري ، وغيرهم^(١) .

فإذا باللقاء يتم حقيقة بين الشاعر والمؤرخ ، وإذا بهما يسيران في
اتجاهين متكاملين ، إذ يخضعان لظروف متشابهة ، ويعرضان المادة
بأساليب متقاربة ، وكأنما أحس الشاعر أن المؤرخ قد ينازعه حقه
وسيادته حول التأليف في التاريخ ، فإذا بكبار الشعراء يزاحمون
المؤرخين في مجالات تأليفهم ، إذ يحاول أبو تمام أن يعرض من التاريخ
الحرني للعصر رصيذا طيبا في ديوان الحماسة الذي قام على تصنيفه
واختياره ، وعلى نهجه سار تلميذه البحتري ، وإذا بالحماسات
المختلفة تجمع لنا رصيذا ضخما من تاريخ الشعر الحرى للعرب وكذا
كان ما جمعه أبو تمام من نقائض جرير والأخطل .

وعلى هذا النحو تتكشف لنا طبيعة هذه الثقافة التاريخية العامة
تلك التي أصبحت قاسما مشتركا بين المؤرخين والشعراء ، فكانت كتب

(١) أخبار الشعراء أو كتاب الأوراق الصولى ، وكذا أخبار
أبي نواس لابن منظور ، وأخبار البحتري وأخبار أبي تمام للصولى
أبضا .

السير والمغازي ، ثم كانت ظاهرة التخصص حول فئات معينة أو مدن بعينها ، ليصبح التاريخ جزءا أساسيا من تكوين الشاعر الفكري ولينطلق من خلال مدائحه أو هجائياته أو مراثياته على نحو ما نجده في مراجعة شعر أبي تمام والبخري ، أو ابن الرومي ، أو أبي فراس أو أبي الطيب وغيرهم ، فهل تعد - على سبيل المثال - قصائد أبي تمام في حرق الأفسنين ، أو مدح عبد الله بن طاهر ، أو تصوير هزيمة تيوفيل وحريق عمورية ، أو رثاء محمد بن حميد الطوسي ، إلا علامات تاريخية واضحة تلتقي في بوتقة فكره التاريخي ، وتنطق غيرها من القصائد لتعكس صور الحياة العباسية ، وتحكي جوانب مشكلاتها على نحو ما نظمه بشار وأبو نواس وغيرهما من شعر شعوبى يتخذ من التاريخ أساسا لطرح مادته ، حتى وإن زيف في تصوير الوقائع بما يخدم أبناء جنسه على طريقة بشار في بائيته الشهيرة التي تحكى قصة شعوبيته المذهبية ، أو بما يكفى للاقتصار لحضارة فومه على منهج أبي نواس أيضا في موقفه من المقدمة الطللية^(١) .

وربما كشف الشاعر النقاب عن جوهر أى من التيارات التي سادت وشاعت في الحياة العباسية وذلك على طريقة أبي نواس في زندقته ومجونه ، أو أبي العتاهية في زهده وورعه ، وغير ذلك كثير مما يحكى صور الإيقاع الحربى للعصر بصورة مفصلة ، تكشفها طبيعة نظم القصيدة حول حروب العرب والروم ، على نحو ما تعرضه روميات أبي تمام والبخري وأبي فراس والمتنبى ، وكذا سيفيات المتنبى ، أو ما ورد من الشعر كشفا لحقائق صور الضعف التي راحت تدب في عمق الخلافة العباسية ، وترجمت منها جانب بعض أقوال الشعراء على نحو قول الشاعر في خلافة المستعين :

(١) راجع أبعاد موقفه من خلال الشعر والشعراء لمصطفى الشكعة والثابت والمتحول لأدونيس ، وكتاب أبي نواس بين الخطى والالتزام لعلى شلق ، ودراسة محمد نبيه حجاب حول الشعوبية وأثرها في الأدب العربى .

خليفة في قصص بين وصيف وبغيا
يقول ما قالوا له كما يقول البغيا

أو حتى فيما ورد على لسان الخليفة نفسه وكأنما استشعر
هوان أمره وضياع هيبة خلافته على طريقة المعتمد في إعلان استسلامه
وضعفه ، وتخاذله حتى راح يجب من أمره في قوله :

أليس من العجائب أن مشلى
يرى ما قل منتميا عليه
وتحكم باسمه الدنيا جميعا
وما من ذلك شيء في يديه

أليس هذا كله دليلا على انتشار ظاهرة المشاركة في تعاون
تاريخ العصر ورصده ، وكشف إيقاع الحياة العباسية على الشاعر
والخليفة والتاريخ بنفس الدرجة والأهمية ؟ لعل الموقف يزداد وضوحا
إذا ما وضعنا في الاعتبار ما نظمه شعراء العصر من مدائح لأسرة
البرامكة ، وما كان لهذه المدائح من أهمية خاصة على المستوى التاريخي
سواء لما تحكيه عن تاريخ الشعوب بوجه خاص ، أو عن طبيعة
المشاركات الفارسية في نظام الحكم العربي بوجه عام^(١) .

وكان إعجاب الشاعر بالتاريخ قد تجاوز هذا المدى ، فإذا به
يبدو شديد الدأب على رصد مصادر ثقافته من تاريخ العرب
أو الفرس أو الروم ، أو اليونان أو الهنود وغيرهم ، وإذا به يستقصى
جوانب شتى من تلك الثقافات حتى يكاد يصبح مؤرخا من خلال
نظمه على غرار ما صنعه أبو تمام في كثير جدا من قصائده^(٢) ، وربما

(١) التناول التفصيلي للظاهرة من خلال كتابي العصر العباسي
الأول والعصر العباسي الثاني لشوقي ضيف .
(٢) خاصة في بانيته المشهورة حول فتح عمورية (القصيدة
العباسية قضايا واتجاهات للمؤلف) .

قصد غيره إلى مراجعة التاريخ القديم من خلال عالم الذكرى ، ومحاولة معايشة الماضي السحيق ، ورصد وقائعه وظروف حياته على طريقة البحتري في وقوفه عند إيوان كسرى من خلال رؤيته له كمعادل موضوعي يترجم حالته النفسية إزاء متاعب الشيب التي ألمت به ، ومشكلات الزمن وضغوط الحياة من حوله ، فكان البحتري يرشده التصويرية وحسه التاريخي شديد القرب من إيوان الأكاسرة ، وأنظمة حكمهم ، وتقاليد الرعاية بين أيديهم ، وكانت بقايا الإيوان بمثابة مدعاة إلى التأمل الطويل ، ومحاولة كسر حاجز الزمن عودا إلى الماضي ، واستعادة صور ما تظنها إلا مجرد تاريخ ثقفه البحتري من واقع فكره الذي تعددت مصادره أيضا كما رأينا لدى أستاذه (١) .

وتظل أحداث التاريخ تفرض نفسها على شرائح الفكر المختلفة في العصر العباسي ، وتظل تلك الأحداث بمثابة تسجيل دقيق لأنماط الحياة العباسية بكل علاقاتها ، فإذا بالإيقاع الفكري يتكشف ويبين من خلال حركتي الشعر والتاريخ معا ، فهل كانت فتنة خلق القرآن على - سبيل المثال - إلا موضع اهتمام يستوقف المؤرخ لي طرح ما جمعه حولها من أبعاد ومشكلات ، وهل كانت المعتزلة في فترة ازدهارها إلا حركة فكرية تستحق من كل أنماط الفكر العباسي مشاركات وتسجيلا لها ، وهنا يبدو الشعر أقرب إلى تصوير هذه الفتن ، على اختلاف مستويات الشعراء في مواقفهم منها بين منافق يأكل على كل الموائد على منهج البحتري في اتباعه للاعتزال ، ثم تحوله إلى أهل السنة مع قدوم عصر المتوكل ، وبين شاعر جاد ملتزم لا يكاد يحيد عن مذهبه على طريقة ابن الجهم ومن سار على شاكلته في موقفه المضاد للاعتزال ورجاله ، ومحاولته لكشف ذلك الإيقاع السلبي للفتنة على المجتمع الإسلامي كله .

(١) سينية البحتري (ديوانه) ، وتحليلها الفني مقارنة بسينية الخاقاني في دراسة خاصة لعبد السلام فهمي ، وللسينية تحليل في كتاب القصيدة العباسية للباحث أيضا .

وإلى جانب هذه المشاركات الجادة من قبل الشعراء اتسعت أمامهم مجالات القول ليعكسوا ألوانا متعددة من ذلك الجدل حول القول بالجبر أو الاختيار أو الأرجاء ، على النحو الذى سجله ثابت قطنة فى ترويجه لنظرية المرجئة حول فكرة العفو الإلهى ، وهى التى استوحاها عنه بعد ذلك أبو نواس واتخذها واحدة من ذرائع مجبونه وزندقته .

وإذا بالشعر فى إطار الفكر الدينى يترجم أبعاد تلك الفتن كم ترجم المصور الإيجابية لزهاد العصر ممن انصرفوا عن ضجيج الحياة وفتنها ، وراحوا يرصدون فلسفاتهم الخاصة فى صور متعددة حاولت إنقاذ ما أمكنها إنقاذه من شباب المجتمع العباسى لئلا يسقط فى حمأة رذائل المضارة العباسية الفارسية المصومة ، فكان زهد أبى العتاهية ومحمود الوراق وعبد الله بن المبارك ، ومحمد بن كناسة ، وشفيق البلخى ، ومعروف الكرخى وغيرهم من الشعراء الزهاد بمثابة تسجيل لصفحة طيبة فى كتاب التاريخ العباسى ، تركت أمام أيدي المؤرخين سطورها كرد فعل لتفاعل التيارات الأخرى حول المجنون والشعوبية والزندقة جميعا .

وإلى هذا المدى يلتقى الحس الشعرى مع أحداث التاريخ ، ويظل شاعر العصر مؤرخا مبدا فى آن ، بل يتحول إلى صاحب فكر متميز فى إطار ما خصصه من ديوان شعره حول اتجاه ما يعينه ، على نحو ما سجله لنا موقف المتنبى فى مراحل متعددة تكشفها سيفياته أو كافورياته أو روميته أو هجائياته السياسية بوجه عام ، أو على نحو ما عرضه أبو فراس من خصوصية المواقف التاريخية فى روميته وقصائده أسره .

ويظل تعلق القصيدة العباسية بتاريخ الثورات فى العصر دافعا إلى مزيد من تأملها على مستوى الدافع والافعال ، أو الواقعية ورصد الحقيقة ، أو طبيعة المعالجة والصياغة الجمالية ، لتلتقى كل هذه المسائل

فى بوتقة الفن الشعرى ، ولتظل معلما بارزا يشهد على طبيعة الالتقاء بين الشعر والتاريخ ، خاصة منها الشعر الحماسى وما سجله منه التاريخ الحربى للعصر .

وخلاصة القول حول طبيعة العلاقة بين الشعر والتاريخ من خلال هذه القسمة تتراءى لنا أطراف الصورة موزعة - كما رأينا آنفا - بين الشاعر والمؤرخ بدءا من دور الشاعر فى تفسير الحدث وواقعيته فى هذا التسجيل ، وقيامه بدور المؤرخ المبدع فى مرحلة ما قبل التدوين ، يوم أن اعتمد العربى على ذاكرته فى تبادل الرواية الشفهية للأخبار والشعر على السواء ، فإذا ما جاء عصر التدوين وسجلت العلوم كان للتاريخ نصيبه فى هذا التسجيل ، وعندئذ بدت العلاقة أشد وضوحا بينهما ، فهناك نقطة الالتقاء الكبرى حول ما يسمى بـ «المناسبة» وهى الحدث الجلل الذى يحرك وجدان الشاعر ، ويلهب مشاعر الجماعة ، وتظل هذه المناسبة بمثابة محور أساس يدور حول تفاصيله المؤرخ أو الشاعر ، ومن هنا كان اتفاق المادة بمثابة دافع أساسى وراء تقارب تناولها مرة على مستوى التصوير والمعالجة الانفعالية والصياغة الجبالية ، وأخرى على مستوى الواقعية والتزام الصدق والموضوعية ، وكأن الاتجاهين كليهما يسيران لتحقيق أهداف متقاربة تركت لنا التاريخ مرسودا بين الصبورة والتقرير من خلال الشاعر والمؤرخ معا . وفى فترات بعينها رأينا الشاعر يتحول إلى مؤرخ - أو يكاد - لا يعلن عن نفسه صراحة ، وفى غيرها رأيناه يعرض حقه الصريح فى تلك المشاركة على مناهج أصحاب الحماسات من الشعراء .

من هنا يبدو الشعر العربى فى مراحله الأولى قبل تدوين التاريخ العام أو التاريخ الأدبى الخاص أشد قربا إلى التاريخ منه إلى الفكر الفلسفى ، إذ كان العرب إزاء نمط من أنماط الانتماء إلى الواقع الاقتصادى جعلهم شديدى الصدق فى طرحهم لوقائع الحياة من

خلال منطق القوة الذى سلموا به خضوعا لضرورات الحياة » فلم يكن منطق القوة عند البدوى عقيدة فلسفية ، بل كان ضرورة قضت بها حياتهم القبلية الخشنة ، وقد اندفع جانب كبير منهم إلى التناحر بها « (١) » .

وحتى فى لجوء العربى إلى القوة وأساليب العنف بدا غير مدفوع إليهما بطبعه أو تلقائيته ، يتصدر ما بدا خاضعا لطبيعة الحياة وظروفها ، وذلك الحرص على البحث عن وسائلها ، بدليل ما نراه فى الشعر الجاهلى من تصوير مخاوف الشعراء من الحرب ، والتنفير منها ، على النحو الذى سجله بصورة واضحة زهير بن أبى سلمى فى معلقته .

وإذا بطبيعة الحياة الاقتصادية العنيفة ، والتنازع حولها من أجل البقاء قد أفقد العربى اترانه وصوابه فى بعض الأحيان ، حتى حول تاريخه إلى سلسلة حروب دامية ، ترجمت ذلك الشعور المتضخم بالقبلية أكثر مما عكسته من شعور الفرد بنفسه ، وهو ما عكسه عمرو أيضا فى معلقته .

ولعل منطقة الاستشهاد هنا سواء من خلال معلقة عمرو أو زهير أو غيرهما تظل شاهدا مؤكدا على دور الشعر فى تسجيل تاريخ ذلك العصر المبكر ، بما لا يدع مجالا للشك فى طبيعة أخباره ، أو اعتبارها ضربا من نسج الخيال على النحو الذى ادعاه نيكسولسون فى مقولته باعتقاده « أنه الطريق الأفضل هو أن ننتخب بضعة مظاهر نموذجية بارزة من العصر نعرضها حيثما أمكن على نحو ما استقاهها العرب أنفسهم من الخيال إلى حد بعيد ، فإذا كانت الأخبار العربية تنقصها الدقة التاريخية ، فهى مع ذلك صادقة فى جملتها حيث تؤخذ كمجموع فى تصوير العصر المظلم الذى تبتعثه من مرقده ، وتشره أماء أعيننا بكل تقديس وإكبار » (٢) .

(١) الأدب ومذاهبه (محمد مفيد الشوباشى) ص ٣٣

(٢) تاريخ العرب فى الجاهلية وصدر الإسلام (ترجمة صفاء خلوصى) ص ٧٤

صحيح أن الدقة التاريخية تنقص تلك الأخبار بالمعنى العلمى لكلمة التاريخ ، ولكن شعر العصر يظل شاهدا عليه ، أعنى بذلك كونه تاريخه الكامل بكل تأكيد ، وهو ما انتهت إليه مقولة نيكولسون فى موضع آخر « إن تاريخ البدو هو فى صلبه سجل لحروب أو بالأحرى لغزوات » حيث كان يتم الشئ الكثير من الغزو والنهب ، وكانوا يذهبون بالجمال والنساء ، وكانت تقع مبارزات عديدة ، ومعارك قليلة ، إذ كانت ضربا من « الحروب الهوميرية » التى كانت تستدعى الجهد الشخصى بأسمى درجاته ، وقد وفرت فرصة كافية لأعمال البطولة الفردية » ، ولكن المقولة لا تنتهى عند هذا الحد من التثبت من حركة العربى الحربية ، وطبيعة معاركه وأيامه ، وتسجيل الحقيقة التاريخية إزاء هذا الموقف البطولى المتنوع ، بل تنتهى إلى بعد آخر قصد إليه نيكولسون ، وأخذته لغة المبالغة إلى حيث تجاوز الحقيقة حين شكك فى مصادر المادة ، ومن ثم فى وسائل نقلها ، وبالضرورة فى حقيقتها وجوهرها ومدلولاتها ، يقول « فكتابة تاريخ صحيح عن مثل هذه المنازعات تكاد تكون مستحيلة ، وكصادر موثوق بها نسبيا ليس لدينا غير قصائد وتنف من أبيات احتفظ بها . . وفى الواقع أن أمثال هذا القصص الذى وصل إلينا قد بلور حيون القصائد ، ولسوء الحظ أن هذه « البلورات » فلما تكون ثقيلة ، وكثيرا ما تبدو الحكايات مخترعة بكثير من الخيال ، وببراعة نوعا ما لتلائم محتويات الأبيات (١) .

ومع أن ما يروى عن أيام العرب أسطورى إلى مدى بعيد ، فهو يصف بشئ غير قليل من الصديق كيف كانت العداوات القبيلة تبدأ بصورة عامة وكيف كانت توجه .

وهو موقف يبدو فيه قدر من التردد وعدم الرغبة فى حسم الأمور لدى المؤلف الذى لم يكذب يحزم بشئ إلا بعلاقة الشعر بتاريخ

(١) نفسه ص ٧٤ وما بعدها .

العرب الجاهلي ، باعتباره شاهداً توثيقياً على أحداثه ، وإلا ما بدا فيه من توصيف خاص للشواهد لربطها بوقائع ، وهو قول لا يستقيم مع طبيعة الأشياء على الإطلاق خاصة إذا عرضنا لمسألة الواقعية العلمية ، وطبيعة ما تحكيه القصيدة حول أسماء أشخاص أو أماكن أو غير ذلك من علامات تظل بمثابة واقع معاش لا يقبل أن يكون من نسج الخيال إلا إذا عدنا القهقري إلى القول بالانتحال في كل شيء يتعلق بالجاهلية ، وهو ما لا يجوز الاعتداد به .

وغريب أيضاً ما انتهى إليه بلاشير من محاولة الغض من أيام العرب والتشكيك في دلالاتها التاريخية ، ودرجة الثقة فيها ، وكأنه يكمل بذلك دائرة شكوكه حول شعرهم الثابت في هذا العصر ، « إن هذه الغزوات والحروب التي يطلق عليها المؤرخون المسلمون دون الالتفات إلى خطورتها اسم « أيام العرب » تشكل تاريخ المحيط العربي ، ولا شيء أكثر إملالاً أو رتابة أو عقسا من هذه الحروب التي يؤلف بعضها كحرب داحس والغبراء في القرن السادس للميلاد نقطة انطلاق حلقات أسطورية ، كما أنه لا شيء أكثر أهمية في مجال التأثيرات من هذه الأجواء الحربية في تاريخ الأدب » (١) .

فإذا ما صرفنا النظر عن ملل بلاشير أو ضيق نيكسولسون ظلت أمامنا الحقيقة المؤكدة كاشفة عن نفسها من خلال هذا المزيج الرائع بين الحس الشعري والحس التاريخي ، وهو ما اشترك فيه الشاعر والمؤرخ معا كما رأينا .

(١) تاريخ الأدب العربي في العصر الجاهلي (ترجمة إبراهيم نيلاني) ص ١٦

الفصل الثاني

الثقافة الأدبية للمؤرخ

- ١ - ضرورتها ومصادرها .
- ٢ - مشاهج عرضها ومعالجتها .
- ٣ - لقضاء المؤرخ والأديب .

لم تشغل العصور الأولى بمنطق التخصص الفكرى الذى راح يعكس صورا من زحام الحياة فى عصورنا الحديثة ، ويسجل مطلباً أساسياً من مطالب مسأيرة ضجيجها ، بل انتشرت تلك الثقافة فى صورتها الموسوعية إلى الحد الذى لا تكاد تبين فيه الفواصل بين من شغل بضرب من ضروب الفكر أو الإبداع ، إلا من خلال تلمس التيار الغالب على فكره أو إبداعه ، فلدينا الشاعر المؤرخ ، والفيلسوف العالم ، ولدينا أيضاً المؤرخ الشاعر ، والفيلسوف الأديب ، وهى قضية يحسن أن نتزع منها هنا ما يؤكد الموقف الخاص للمؤرخ حين يتكئ على الشعر فى مادته ، أو يصبح جزءاً ضرورياً من مصادر ثقافته وفكره .

ولا نقصد هنا إحالة المسألة إلى صبورة إحصائية ، فليس هذا مطاوعاً فى طرح قضية من هذا النمط ، ذلك الذى تبدو فيه القضية بدائية وواضحة ، فقط تحتاج إلى التدليل والتأكيد وطرح بعض الشواهد التى تسودها كظاهرة نطمئن إليها كلما اتخذناها شاهداً فى موقف ما .

ومنذ البداية يصح لنا أن نجعل من التاريخ فناً ثرياً من فنون أدبنا العربى القديم ، فإذا كان الناس قد دأبوا على أسلوب القص ، سواء أتم ذلك على المستوى الحربى البطولى أو انتشر كظاهرة عامة فى حياة المجتمع ، فكأنما بدا ضرورة لإشباع رغبات الناس فى التغنى بالبطولات التى تجسدت فيها آمالهم ، ومحاولة الاحتفاظ بصورة من وقائعهم تتداولها الذاكرة ، وتضمن فعالياتها واستمرارها من خلال أسلوب القص ، وهو منهج تاريخى تعرضه لنا أساليب القدماء - على تنوعها - بين قص شعرى أو ثرى أو خطب ، وكلها صيغ كلامية تلتقى فى بوتقة فن القول الذى يستوقفنا فى حركة التاريخ ، وثقافة المؤرخ .

فإذا ما تجاوزنا حاجز الزمن عودا إلى « هيرودوت » نرى كيف اعتمد في تاريخه على الشعر القصصى واتخذ منه مادته ، إلى جانب مجموعة الأخبار التى تناقلها الرواة ، أو تلك التى أخذت طابعا شعبيا ، أو ما دار منها فى عالم الكهان والعرفان ، ليظل الشعر فى مقدمة كل هذه المصادر مادة أساسية وراء طرح المعلومات التاريخية^(١) .

فإذا كن « هيرودوت » وقد عرف بأبى التاريخ ، قد عمد إلى هذا التأثير فكاننا أصبح الطريق واضحا أمام من جاء بعده ممن شغلوا بالتاريخ حتى أحالوه إلى فن ثرى عذب ، تلتقى فيه الحاسة القصصية الإخبارية بالحاسة الفنية ، وتودحم فى أحداثه تلك الصور المتنامة من الألفاظ والعبارات ، بما يكفى لجعله شديد القرب من فن الشعر الذى يتخذ - أيضا - من الكلمة أدواته ، ومن الصورة وسيلته للتأثير فى منلقه . صحيح أن هناك صورا أخرى عاشتها حركة التاريخ ، على نحو ما سجل لتاريخ اليونان من هذا التميز على تاريخ الرومان الذى عرف بجفاف لغته ، وتأيه عن ذلك التفاعل مع الأدب ، وكاننا سبق الرصد التاريخى لديهم منطقة الشعر القصصى وأسدوب النص فى صيغته الفنية ، ولكن الحقيقة التى تظل باقية تسجل لنا كيف كان يوليوس قيصر واحدا من عظماء التاريخ الذين شغلوا الناس بكل ما قالوا وكل ما فعلوا يعنى به تاريخ الحرب ، وتاريخ السياسة ، وتاريخ النظم المدنية ، وتاريخ التشريع ، فكان من عظماء الأدب والتاريخ ، حيث برع فى فنون الأدب كلها ، فكان خطيبا بارعا ، ومجادلا ماهرا ، وخصما فى السياسة والأدب غنيقا ، وشاعرا لبقا مترفا ، ينظم شعرا جيدا رقيقا ، كما كان فحويا لغويا يؤلف فى النحو واللغة ، وفوق هذا كله يبرز مؤرخا بارعا ، كتب تاريخه فى شكل مذكرات تحولت إلى أدب إنسانى رفيع^(٢) .

(١) التوجيه لادبى (طه حسين وأحمد امين) ص ٨٦ ، ٩٨ ، ٩٩
(٢) نفسه ص ٩٩

صحيح أن النزعة الموضوعية الدقيقة لم تكن واضحة لدى أولئك المؤرخين الكبار ، ولكنها عصور البطولة الأولى ، وهو الحماس إلى الانتماء ، والاندفاع إلى الأصول ، مما قد يدفع بالمؤرخ إلى التعبير لأمنته في عرض جانب ما من جوانب حياتها ، وهو ما يحدث عكسه فيما يتعلق بخصومها ، ممن تناول أيضا رصد تاريخهم .. وكأني بالمؤرخ يلتقي مع الشاعر - في بعض الأحيان - في منطقة المبالغة وتضخيم حجم الحدث ، أو التهوين من شأنه ، إذا كان في ذلك اتصاف له من خصوم أمته .

وتقريبا الأبعاد الصورة تتجاوز العمق التاريخي العام ، إلى نظيره في مجتمعنا العربي بالتحديد ، لنرى عناية المسلمين الأوائل بحركة التاريخ ، ورصد الوقائع ، حتى تضخم عدد المؤرخين ، إذا أخذنا بما رصده ابن سعد في كتابه « الطبقات الكبير » من ترجعة لكبار الصحابة والتابعين ، وما عرضه من قص تاريخي لسيرة رسول الله صلى الله عليه وسلم ، وما صورده من مغازيه مع معسكر الشرك ، وهو ما ظهر نظيره عند « ابن الأثير » في كتابه « أسد الغابة في تراجم الصحابة » .

كما يكثر لدينا رصيد الكتب التاريخية ، سواء ما تعلق منها بمشهوري الرجال ، أو بطوائف خاصة من العلماء أو الأدباء ، أو فتوح البلدان ، أو تاريخ المدن ، أو التاريخ العام على منهج الطبري وابن الأثير ، وابن خلدون وغيرهم من المؤرخين أو فلاسفة التاريخ أو الإخباريين أو الرواة والقصاص .

وعلى سبيل الالتقاء - لضمان استقرار الظاهرة وسلامتها - تتراءى لنا كتب « السيرة النبوية » وقد استمدت مادتها من أخبار الجاهلية ، وما رواه الصحابة والتابعون من أحاديث رسول الله صلى الله عليه وسلم ، وهل كانت أخبار الجاهلية مطروحة إلا من خلال شعرهم الذي حفظوه عبر أجيال في الصدور ، وتعاورته ألسنة

الرواة حتى ضاق بها البعض منذ العصر الأول على النحو الذي عرضه
إنساعر البكرى فى تعليقه على ترنم أبناء تغلب بمعلقة عمرو
ابن كلثوم :

ألهى بن تغلب عن كل مكرمة
قصيدة قالها عمرو بن كلثوم
يروونها أبدا مذ كان أولهم
يا للرجال لشعر غير مسؤوم

فإذا ما شغلنا بما دوتته كتب التاريخ ، وجدنا الطبرى يرصد
أحداث المجتمع الإسلامى ، وي طرح لنا أخباره من خلال عرض فنى
دقيق يترآكم فيه أسلوب القص ، وهو المنهج الذى سار عليه
« ابن مسكويه » فى « تجارب الأمم » ، وإن كانت غلبة الثقافة الدينية
على الطبرى جعلته شديد التأثر بها ، فهو رجل دين وفقه ومحدث
ومفسر فى آن واحد .

ومع الانتقال إلى موقف مؤرخ مثل « ابن خلدون » يترأى لنا
تاريخ من خلال كتاباته مزيجا من الفن والفلسفة معا ، وذلك إذا
أخذنا بتعبيره هو نفسه فى المقدمة « إن فن التاريخ محتاج إلى
مآخذ متعددة ، ومعارف متنوعة ، وحسن نظر ، وثبت يفضيان
بصاحبها إلى الحق .. ذلك أن صاحب هذا الفن يحتاج إلى العلم
بتوابع السياسة ، وطبائع الموجودات ، واختلاف الأمم والبقاع
والأعصار ، فى السير والأخلاق والعوائد والنحل والمذاهب وسائر
الأحوال (١) » .

ومن هنا كان ابن خلدون مؤرخا وشاعرا وفيلسوبا ، إذا تأملنا
ما قاله هو عن نفسه « أخذت نفسى بالشعر فأنشال على بحور
منه » ، وذكر فى مواطن متفرقة نماذج من قصائد نظمها فى تلك

(١) التعريف ص ٧٠ ، ابن خلدون ناقد الأدب والتاريخ للدكتور
سمان موافى ص ١١ وما بعدها .

المرحلة التى لم يكن قد تفرغ فيها للتأليف والعلم ، وكأنه يبدو تسديد
الإصرار على الاعتذار عن تركه الشعر فى تلك المرحلة حين قال :

وأجد ليلى فى امتراء قريحتى
وتعود غورا بينما تسترسل
فأبيت يعتلج الكلام بخاطرى
والنظم يشدو والقوافل تجفل^(١)

ولسنا بصدد الوقوف طويلا عند « ابن خلدون » وحده ، إذ
يكفينا منه صورة المؤرخ والفيلسوف الذى وضع أساسا جديدا
فى كتابة التاريخ ، إلى جانب كونه شاعرا له مكاتبة أيضا بين الشعراء ،
أو إذا أخذنا بتعبير الدكتور وافي حول هذا العبقري الذى لم يغادر
أى ميدان من ميادين الأدب إلا ضرب فيه سهم ، ولا حلبة من حلباته
إلا اشترك مع فرسانها فى السباق^(٢) .

وعلى هذا النحو نستطيع الزعم أن ظاهرة الكتابة الفنية تظل
قاسما مشتركا يقرب بين المؤرخ والشاعر ، وتسهم فى لقاء الشعر
والتاريخ ، سواء أكان ذلك من خلال صراحة الإقادة بالاستشهاد
بالشعر ، أو رصد الأبيات فى تأكيد الحدث التاريخى ، أو تكشف
من ذلك ما تبرزه طبيعة الصياغة الأدبية التى تجعل من التاريخ واحدا
من الفنون النثرية التى تجمع عناصر الموضوعية وتحرى الدقة
لاستقصاء معالم الحدث ، وبين جمال العرض ، وحسن انتقاء لغة القص
فى شكلها الأدبى ، بما يجمع بين جودة الصياغة وقوة العاطفة وسسو
الخيال والابداع فى التقرير والتصوير معا .

صحيح أنه المفارقات لا تختفى تماما بين أسلوب الكتابة التاريخية
وبين فن الشعر ، على النحو الذى تعكسه لنا - على سبيل المثال -
قصيدة المدح ، وما تحكيه من تضخم شخصية المدوح ، وربما مفارقتها

(١) التعريف ص ٢٤١

(٢) عبقرات ابن خلدون (د. على عبد الواحد وافي) نص ١٧٩

لواقعها الحقيقية ، وبين ما يعبر عنه التاريخ بأمانة وواقعية ، ولكن المادة تظل موزعة بين التاريخ وفن الشعر ، وكأنما وجد كل منهما لضبط حركة الآخر ، وكشف غيوبه وتوجيهه إلى طريق الصواب •

ففى مقابل هذه المبالغات المرهونة بلوحات المديح تظل أمامنا صور من الصدق والدقة مرصودة فى مراثيات الشعراء ، وكذا فى شعرهم السياسى أو رثائياتهم للمدن ، أو عرضهم للأحداث الثورية ، أو فيما نظموه من شعر الحماسة بصفة خاصة ، فهل نستطيع إنكار أثر رائية البحترى فى أحمد بن دينار وما كان من قيادته للأسطول البحرى العربى ضد أسطول الروم ، أو ميمية ابن الرومى فى رثاء مدينة البصرة إثر إحراق الزنج لها ، أو رائية أبى تمام فى حرق الأتشين ، أو بأيتته فى هزيمة تيوفيل وحرق عمورية ، أو ما سجله الشعراء من مراثيات لمدينة بغداد على منهج طاهر بن الحسين ، وعمرو بن عبد الملك ، وأبى يعقوب الخريمى ، أو ما صوره الشعراء من صور الاغتيال السياسى للخليفة على طريقة البحترى ويزيد المهابى وابن النجهم فى رثاء المتوكل ، أو ما تكرر فى الغرب الأندلسى من رثائيات المدن استكمالا لصورة المشرق وشعرائه على نحو ما رصده أبو اليقاء الرندى فى قصيدة تاريخية كاملة فى رثاء الأندلس^(١) ، أو ما نظمه ابن خفاجة فى بكاء بلنسية ، وكذا رثاء قرطبة على أيدي ثوار المستعين ، وعلى لسان ابن شهيد الأندلسى ، وبين الشرق والغرب تسود الظاهرة من خلال بكائيات ابن رشيق فى رثاء مدينة القيروان ، وبذا يتحول الموقف إلى ظاهرة عامة سواء فى هذه النماذج المتعددة أو فى غيرها من القصائد التى تظل أصداؤها ماردة فى ذاكرة المؤرخ ، لتصبح جزءا من مادته التى يتكئ عليها ، ويستفيد منها فيما يسجله من الوقائع والأحداث •

وتظل الثقافة الأدبية للمؤرخ شاهدا أميناً على أسلوبه القصصى ،

(١) انظر نفح الطيب للمقرئ ج ٤ ص ٤٨٦

سواء فى ذلك من كان مبسدا على منهج ابن خلدون ، أو من بدأ موضوعيا ، واكتفى من الشعر باتخاذ شاهدة على ما يقول على منهج الطبرى ، وكأنا نستطيع هنا أن نعكس صورة هذا التفاعل على مستويين :

الأول : يتعلق بما يستفيد المؤرخ من حركة الأدب فى التقاط مادته التاريخية ، ليعمل فيها أدواته ومناهجه ، فيقوم بتصنيفها وتحقيقها ومراجعتها ، فهو بذلك يتولى تحقيقها على منهج أهل السند والنعنة ؛ كما نجد عند الطبرى حين يتحرى دقة أهل الحديث ، ضمانا لصديق النسبة ، ووصولاً إلى مصادر الموثقة التى يطمئن إليها ، وعندئذ تتراءى لنا الثقافة الشعرية بمثابة مصدر مطمئن من مصادر التاريخ يستوعبها المؤرخ ، ويختار منها ويصنفها ، ويضمن لها البقاء فى تاريخه بمثابة شاهد ودليل على ما هو بصدد عرضه وتسجيله ، بل ربما وضع فى تلك المادة المدرجة ضمن مصادر فكره ما يطمئن إليه ، ليطرحه حدثاً مؤكداً على منهج «ماريوس كنار» فى تعامله مع شعر البحتري وأبى تمام ، وما نعلمه من روديات خاصة رائية البحتري فى أحمد بن دينار وقصة المعركة البحرية بين العرب والروم .

الثانى : ويتعلق بطبيعة تلك المزاوجة الطريفة التى تجمع بين النمطين ، ليجمع المؤرخ ضربين من ضروب الإبداع ، حين يصوغ تاريخه من خلال حديث ثرى دقيق الصياغة ، يغلب عليه فن القول فى لغة تقريرية تصويرية معا ، وعندها يكون حسه اللغوى قادرا على اصطناع تلك المزاوجة التى تزيد العرض ثراء وعمقا ، كما تجعل الإبداع النثرى أكثر تأثيرا وطرافة .

ومن خلال النمطين معا تظل الصورة واضحة لطبيعة التجانس بين الفن القولى عند الشاعر والمؤرخ ، مع استمرار تعرفنا على معايير الدقة والموضوعية والالتزام التى تفصل بينهما ، لكن صور الالتقاء تظل شواهد مؤكدة حول هذا التفاعل بين الشعر والتاريخ ،

باعتبارهم. فحين متجاسنين إلى حد واضح ، وهو ما يزداد وضوحا إذا عرضنا عكس هذا الحوار حين تبيين خيوط الثقافة التاريخية في تكوين...عمراننا عبر عصور الأدب المختلفة •

ولعل في موقف ابن خلدون مؤرخا وأديبا ما يزيح الستار تماما عن هذه الحقيقة المزدوجة في الجمع بين الثقافتين ، والمشاركة الجادة في الفكرين ، فهو التقاء طبيعي يدرج ضمن نبوغ المؤرخ ، ويعكس قدرته على التزام الدقة والموضوعية في مجال تخصصه • إلى جانب موسوعيه فكره خاصة في مجال الإدراك الأدبي ، والإطلاع على...ولن انجز القولى •

ويبدو أن ابن خلدون قد جعل من نفسه ناقدا على أكثر من مستوى ، ففي مجال التاريخ بدا ناقدا تاريخيا - إذا جاز هذا وصف - حين وضع أمام المؤرخ قواعد أساسية لا يجب تجاوزها في نقد الأخبار التاريخية ، وتمييز الصحيح منها من الزائف ، وهي قواعد استخلص منها نصائحه لرجال التاريخ ، بضرورة الفهم الواعي للمجتمع الذي يؤرخون له ، والإلمام بمعارفه وعلومه على نحو قوله في المقدمة : « فكذا يحتاج صاحب هذا الفن إلى العلم بقواعد السياسة ، ولبائع الموجودات ، واختلاف الأمم والبقاع والأعصار في تميز الأخلاق والعوائد ، والنحل والمذاهب ، وسائر الأحوال ، والإحاطة بالحاضر من ذلك ، ومماثلة ما بينه وبين الغائب من الوفاق أو بون ما بينهما من الخلاف • وتعليل المتفق والمختلف ، والقيام على أصول الدول والملل ، ومبادئ ظهورها ، وأسباب حدوثها ، ودواعي كونها ، وأحوال القائمين بها وأخبارهم ، حتى يكون مستوعبا لأسباب كل خبرة ، حينئذ يعرض خبر المنقول على ما عنده من القواعد والأصول ، فإن وافقها وجرى على مقتضاها ، كان صحيحا وإلا ريفه استغنى عنه » (١) •

(١) : مقدمة ابن خلدون ص ٨ ، انظر عثمان موافى في تحليل دور خلدون ص ٣٢ - ٤٤

وهى مقولة لها طرافتها ووجهاتها وجديتها وضرورتها فى نقد التاريخ ، وضرورة امتلاك المؤرخ تلك الأدوات التى تظل بمثابة الرقيب الأمين الذى يضمن حيده وموضوعيته ، ودقة أحكامه وإحكام رصده ، ذلك أن ابن خلدون يقترب هنا من الناقد الأدبى حين يبحث عن أدوات يمتلكها على الأصعدة اللغوية والبلاغية والنقدية والتاريخية والفلسفية حتى يستطيع أن يصدر حكمه على العمل ويحلله قبل الإقدام على تقويمه والفصل فى مزاياه وعيوبه .

وكأن هذه الرؤية تعكس نمطا من التلاقى الفكرى بين الاتجاهين الأدبى والتاريخى ، بل ربما جمعت صورة جيدة من موسوعية الفكر حول الدقة فى المنهج ، على طريقة رجال التفسير ، وعلوم الجرح والتعديل ، والتوقف عند درجات السند ضامنا لتوثيق النص . ولا شك أن التاريخ يظل نصا له خطره وأهميته ، خاصة إذا أخذنا فى الاعتبار بمقولة الطبرى حول روايته لبعض الأخبار التى لا يقبلها العقل ، ولا تستريح إليها النفس ، معذرا للقارئ عن ذلك ، حيث يشير إلى أن الأمانة تحتم عليه أن يروى ما سمع ، وأن يؤديه على حاله ، دون زيادة أو نقصان ، أو حتى فحص أو تحر له ، وهو - حينئذ - يلتقى بالتبعة على شهود العيان ممن سمعوا الخبر من مصدره المباشر أو عاينوه بأنفسهم فكانوا عليه شهداء .

وإضافة إلى تلك الموسوعية والحيطة لدى الطبرى يضيف ابن خلدون من قدراته المتميزة على التعليل والدخول فى منطقة النقد التاريخى من خلال الالتزام بالقواعد والأصول ، وامتلاك الأدوات ، ما يجعل التاريخ لديه يتجاوز محدودية الرؤية حول اعتباره مجرد رواية للأحداث الماضى وأخباره ، وليطرح المعنى الثانى وهو أكثر عمقا حول تحول التاريخ إلى نقد وتفسير وتعليل للأحداث هذا الماضى ، ورصد لأخباره من خلال هذا المنظور المتميز الذى يفرق بين الجيد والردى ، ويحمى المؤرخ من الوقوع فى أخطاء كثيرة ، أو التورط فى

رصد الروايات الضعيفة ، أو الأخبار الوهمية أو المشكوك في صحتها أو مصادرها ، وهو ما طرحه بوضوح في قوله : « وإن فحول المؤرخين في الإسلام قد استوعبوا أخبار الأمم وجسعوها ، وسطروها في صفحات الدفاتر وأودعوها ، وخلطها المتطفلون بدسائس من الباطل ، وهموا فيها وابتدعوها ، وزخارف من الروايات المضعفة لفقوها ، وأدوها إلينا كما سمعوها ، ولم يلاحظوا أسباب الوقائع والأحوال ، ولم يراعوها ، ولا رفضوا ترهات الأحاديث ولا دفعوها ، فالتحقيق قليل ، وطرق التفتيح في الغالب قليل ، والعلط والوهم فسيب للأخبار وخلييل ، والتقليد مريق في الآدميين وسليل » (١) .

وكأننا مع ابن خلدون فرصد أدوات الحقق لدينا في الدراسة الأدبية ، فهو بصدد استقصاء نسخ مادته ليناضل ويوازن بين رواياتها ، على أساس من مراعاة الدقة ، ومراجعة أدواته وثقافته في الوصول إلى الصورة العلمية المطمئنة للنص موضوع التحقيق ، بعد ضمان سلامة النسبة ، والخلاص من دائرة الشك أو الوضع والانتحال ومحاولات العبث أو الإضافة .

ولعل هذه الدقة تدفعه إلى تأمل الخبر ، والانتهاه إلى الاطمئنان إليه ، أو تفنيده ورفضه على النحو الذي تعاوره المؤرخون في أخبار تنكيب البرامكة من خلال زواج العباسة أخت الرشيد (عليه بنت الخليفة المهدي) من جعفر بن يحيى البرمكي بعقد بلا خلوة ، إذ يمحض ابن خلدون الخبر ليرى فيه من علامات تجاوز الصحة ما يحتاج إلى جدل ومناقشة ومعاودة حوار ، وذلك حين يستبعد أن توافق العباسة بحكم عراقية نسبها وحسبها وقربها من حس عروبتها وسلاستها العباسية ، وبطبيعة انتمائها إلى الأسرة الحاكمة على هذا الموقف ، وهو ما يجعله أيضا غير معقول من قبل الرشيد في مصاهرة هولي من الموالي مهما كانت مكانته التي يؤاه إياها من أمور

الدولة ، يقول المؤرخ : « ولو نظر المتأمل فى ذلك فظر المنصف وقاس العباسة بآبنة ملك من عظماء ملوك زمانه ، لاستنكف لها عن مثله مع مولى من موالى دولتها ، وفى سلطان قومها ، واستنكره ولج فى تكذيبه ، وأين قدر العباسة والرشيد من الناس (١) » .

صحيح أن موقفه قد لا يتسق بالضرورة مع الواقع ، فربما كان فى قصة العباسة شىء من الحقيقة التى يسندها موقف الخلفاء أنفسهم من الزواج بأجنبيات ، ورفعهم من مكانة الأعاجم فى كبرى مناصب الدولة ، إذ لم تكن هناك حواجز مؤكدة تمنع تلك الضروب من المصاهرة ، أو - على أقل تقدير - تسخل ضمن أخطاء الخليفة على منهجه فى إسناد أمر الخلافة إلى ولديه فى آن واحد على ما بينهما من فواصل النسب من ناحية الأم بين هاشمية عربية وخراسانية فارسية ، ولكن يظل الشاهد هنا وارداً حول رغبة المؤرخ فى نقد الخير وإبداء تحفظاته إزاء ما يشك فيه منه ، تمحيصاً له قبل رصده وتسجيله واعتماده ، مع محاولة البحث عن مبررات أخرى تبدو أكثر عمقا وأشد دلالة وأقرب إلى الإقناع والعقل ، تعكسها نكبة البرامكة ، لا من أجل العباسة كموقف جزئى يتعلق برؤية فردية للأخت الخليفة ، بل من أجل أسباب أخرى أكثر خطرا يكشفها شذوذ إيقاع العصر حول تسلط البرامكة على أمور الدولة ، واستبدادهم بالحكم ، ومزاحمتهم للخليفة سلطته ، وعلو مكانتهم ، وزحام بلاطهم بالشعراء الكبار ، واستحواذهم على المناصب الكبرى للدولة ، وكأن بريق الخلافة قد تحول إليهم ، أو تضاعف أمام بريقهم السلطوى « وقد حدث تبع لهذا أن انصرفت نجوهم الوجوه ، وخضعت لهم الرقاب ، وتخطت إليهم من أقصى التخوم هدايا الملوك ، وتحف الأمراء ، وسيرت إليهم فى سبيل التزلف أموال الجباية ، فكشفت لهم وجوه المنافسة والحسد ، ودبت إلى مهادهم الوثير من الدولة عقارب السعاية » (٢) .

(١) المقدمة ص ٥٣٩ وما بعدها .

(٢) نفسه ص ٥٤٠ وما بعدها .

وقد تبدو للأسباب مجتمعة وجاهتها ، ويبقى من حق المؤرخ أن يفاضل بينها ، وأن يضيف ما يراه من شواهد لتبقى شواهد أيضا موضع النقد والتمييز والتمحيص ، وصولا إلى الحقيقة المحضة الكامنة وراء ذلك الحدث الضخم •

هنا يتجاوز دور المؤرخ مرحلة النقل إلى التدقيق والتأمل لما هو بصدد نقله وتسجيله ، وهو الأمر الذى يجمع بين مؤرخ الأدب ومؤرخ الأحداث ، إذ يتجاوز الأمر لديهما مجرد الرواية إلى دقة الانتقاء عرضا على رصيد ثقافات المؤرخ ، وتبحره فى علوم الأوائل على اختلاف موادها الدينية واللغوية والتاريخية والأدبية والفقهية والحديثية والعقلية ، إذ يظل هذا الكم الثقافى حارسا آمينا على الرواية وأساليب نقدها ، ومن ثم يأتى الجمع بين موقف ابن خلدون ومؤرخا ، وعالم اجتماع ، وناقدا للأدب ، على تحرز شديد فى مسألة النقد هذه ، إذ يظل من حقه أن توضع فى الاعتبار ، ربما بحكم تنوع مصادر فكره وموسوعيته ، وربما بسبب فهمه للتاريخ والأدب معا ، حين جعل الأول علما يرتبط بطبائع الواقع البشرى ، وصوره الاجتماعية ، وأنماطه الحضارية ، يخضع لمقاييس عقلية محددة وثابتة تضمن له الموضوعية العلمية ، وجعه الثانى تعبيرا جاليا يخضع لمقاييس وجدائية تختلف من شخص إلى آخر ، ويبقى للأديب أن يجيد فى استعمال اللغة التى هى أداة الأدب التعبيرية والتصويرية ما يصبح ضرورة للتمييز بينه وبين المؤرخ •

وليس بذى خطر هنا أن نجعل من ابن خلدون ناقدا للأدب على الرغم من إمكانية تلمس هذه الظاهرة لديه فى أكثر من حوار على نحو ما عرضه حول ما أصاب الشعر العربى من تحول مع مجيء الإسلام ، إذ يفسر الظاهرة من منطق دهشة العرب ببلاغة القرآن ما دفعهم إلى التوقف عن نظم الشعر أمام تلك الدهشة ، فهو تعليل يبدو مقبولا فى مقدمته مرفوضا فى النتائج التى بناها عليها ، ذلك أن العرب

دهشوا بالفعل أمام الإعجاز البياني في القرآن ، مما تقاصرت أمامه قلمات بلاغتهم ، وما بُغوا فيه من ضروب الفصاحة ، ولكن هذه الدهشة لم تؤد بحال إلى إيقاف حركة الشعر ، بدليل هذا الركام الشعري الذي نظمه شعراء مكة والمدينة سواء في الانتصار للدعوة أو الهجوم عليها ، فأين التوقف الذي تصوره إذا كانت المادة الشعرية تنقض المقولة ؟♦

ومع هذا يظل الموقف شاهدا على اجتهد المؤرخ ومحاولاته التحليلية التي تدفعه إلى المزيد من التأمل لما هو بصدده من هذا الحرص على لقاء المؤرخ والأديب في شخصه ، وذلك من خلال تصوير كل منهما لواقع معين ، ينقله الأول من خلال عقله ، وينقله الثاني من خلال وجدانه ومشاعره ، ومن هنا يعد كل منهما مصدرا لا غنى عنه من مصادر الآخر ، فالتاريخ مصدر من مصادر الأدب ، وكذلك الأدب يحكم ما يعكسه من صور الحياة ، ونظم المجتمعات حتى يصبح مصدرا من مصادر التاريخ ♦

على أنه الحسن الأدبي والنقدي عند ابن خلدون لم يخفف من ساحته كمؤرخ حين أدلى بدلوه في قسمته للأدب بين شعر وثر ، وحديثه عن الملكة اللغوية للشاعر وطبيعة الذوق البياني ، وتدرس الناقد الأدبي أيضا بهذه الأدوات ، وكذا حديثه عن لغة الشعر . والألفاظ والأساليب والتعقيد اللفظي والمعنوي وقضية اللفظ والمعنى ، والطبع والصنعة^(١) ، وكلها قضايا شغلت البيئات النقدية بين لغويين ومفلسفة ، وأراد المؤرخ أن يسجل فيها موقفا نعه ضريا من التأكيد لهذا التلاقى بين دوره كمؤرخ ، وموقفه كناقد ، خاصة حين يسجل موقفه من ثثر كتاب عصره منذ إدخالهم أساليب الشعر وموازنه في النشر ، إلى كثرة ما استعملوه من الأسجاع والتقفية وتقديم النسيب بين يدي

(١) المقدمة ص ٧٥ ، عثمان موافي (ابن خلدون) ص ٣٢

الأغراض ، مع تفضيله للأسلوب المرسل على المسجع ، ورد المسألة
لديه إلى فساد الذوق اللغوى حتى غلبت الصنعة المتعمدة على الكلام .

وخروجا من دائرة الإعجاب بشؤرخ كابن خلدون يتسع إطار
الاعتراف على الشعر والتاريخ من منطلق العلمية التى تجمع بينهما فى
رصد مسيرة الحياة البشرية ، ابتداء من عرض تاريخ الأمم فى فن
الملاحم ، إلى أساليب المعالجة الفنية التى طورها الأديب الواعى فى
تعامله مع المادة التاريخية حين أحالها إلى ضرب من ضروب القصص
الشعرى ، أو نظمها فى شكل تعليمى يسهل على الجمهور حفظها
وإدراكها ، وتفهم تفاصيلها .

كما تظل الخلفية الثقافية للمؤرخ والأديب واحدة طيف
للمادة المطروحة أمام كل منهما ، خاصة فى إطار التعاصر الذى يجمع
بينهما ، وكأنهما يتبادلان القيام بمهام متقاربة أساسها ترسيخ اليقين
حول الحدث موضوع التناول ، سواء على مستوى التاريخ
أو الشعر . ولكن الفاصل يظل واردا إذا تذكرنا دائما حق الأديب فى
الاختيار الإيجابى لإحدى شرائح واقعه ، لتكون موضوعا للمجدد
والتناول فى صورته ، وهو ما لا يباح للمؤرخ حين يشغل بكل
التفاصيل ، ويسجل مجسوة الأحداث ، بصرف النظر عن حقه فى
الانفعال بهذا أو بذلك . إذ تظل العملية الأدبية مرتبطة بسنطقة الاختيار
هذه بما يكفى لضمان تفاعل الأديب مع موضوع شريحته ، وهو
ما تعكسه صياغته الأدبية التى تبدو أيضا ممزوجة بانفعاله ، حين يميل
الحدث التاريخى إلى نسيج تحكيه القصيدة أو العمل النثرى الذى
يبدعه ، وهنا يصح أن نتنصر للأدب من خلال ما يضيفه إلى التاريخ
حين تتزاج أمانة التسجيل مع ملكات الإبداع « فإذا كان المؤرخ يسعى
لزيادة وعينا بالتاريخ من خلال الأفراد ، فإن الأديب يهدف إلى تكثيف

وعينا بذواتنا من خلال التاريخ الإنساني ، وهنا تكمن المهمة التاريخية الحقيقية الملقاة على عاتق الأديب» (١) .

ولعل هذه الإضاءة - على سرعتها - تظل علامة دالة على الحدود المعرفية التي يلتقي فيها المؤرخ والأديب ، وطبيعة تزاوج المادة بينهما على مستوى اللقاء أو التباعد بما يكفى لتبرير الدراسة حولهما معا فى آن واحد .

* * *

(١) التفسير العلمى للأدب (نبيل راغب) ص ١٥٧ ولزيد من تفاصيل هذه الرؤية للمؤرخ والأديب راجع ضرورة دراسة المكتبات فى التاريخ لكاظم الفلواهرى ، وعلاقة الشعر بالتاريخ فى دراسة عثمان موافى حول ابن خلدون ، الشعر التاريخى فى دراسات جرونيانوم فى الأدب العربى ، الشعر فى خراسان لحسين عطوان ، دور الشعر فى معركة الدعوة الإسلامية ٢٧٦ ، ٢٧٧ ، يوم الإسلام لأحمد أمين ص ٨٧ والحديث عن الرثاء السياسى فى اتجاهات الشعر الأموى لصلاح الهادى ص ١٠٧ وباب الهجاء السياسى فى الهجاء لسامى الدهان ، وحاجة الناقد للثقافة التاريخية فى دراسات فى النقد لرشيد العبيدى ص ٩ ، ١٠

الفصل الثالث

- حركة الشعر من خلال الفكرة الفلسفية
 - ١ - الشاعر فيلسوفا •
 - ٢ - الفيلسوف شاعرا •
- ٣ - التفاعل للمعرفى بين مائة الشاعر والفيلسوف •
- ٤ - التفاعل المعرفى وعلاقته بحركة الترجمة •

لدينا مرحلتان تعكس كل منهما صورة من تلك العلاقة الدقيقة بين الشعر والفلسفة ، إذا ما أخذنا من الفلسفة مدلولها البسيط منذ النشأة حول حب الحكمة أو ضرورة البحث عنها ، وكأذ الفيلسوف يعالج موقفاً ، ويستخلص منه ما يستكشفه بعقله ، ومن ثم فهو يناقش القضايا الميتافيزيقية أو القيم التي يسير عليها البشر ، أو يعرض مفاهيم قضايا الإنسان نفسه بين جبره واختياره ومشكلة مصيره ، وغير ذلك من المحاور التي شغلت الفكر الإنساني منذ زمن قديم فعكسه الفلسفة اليونانية وما تلاها من فلسفات .

وإذا كانت المجالات الفلسفية — مع تقدم الزمن وتطور الحياة — قد اتسعت لتشمل كل شيء في العالم الإنساني ، فتناول بالتحليل والبحث التنقيب عن كنه القيمة أو الأخلاق أو السياسات ، أو حتى الفن نفسه ، فإن تأملنا للأبعاد الفلسفية في أدبنا العرب تردنا إلى صبور بسيطة قبل هذا التركيب ، إذ تبدو واضحة قبل زحام الغموض ، أعنى أحاديث الحكمة ، ولوحات التجارب الإنسانية التي غصت بها دواوين الشعراء على مر العصور الأدبية .

فإذا كانت بداية الفلسفة تتعلق بحب الحكمة ، فيحق لنا بناء على طرح هذا التصور — أن نبدأ مع شعرائنا القدماء من هذا المنطلق الذي انعكس في حركة الأدب عموماً شعره وثره . ويظل من قوافل القول هنا أن نردد جهل المجتمع الجاهلي بكلمة الفلسفة على مستواها الاصطلاحي ، إذ يظل مطلوباً هنا أن ندرس القضية على مستويين في غاية الأهمية :

المستوى الأول : وهو ما يتعلق بحديث المرحلة السابقة التي عرفت بطولها ، وتعدد عصورها ، وفيها وقف الشعر عند تطويع الفلسفة في خدمته إذ تجاوز مزجها الكامل معه ، وعندئذ تصبح الفلسفة جزءاً مضمناً في القصيدة ، أو هي معنى من المعاني التي يطوعها الشاعر لفنه

سواء أنقل مصطلحاتها ، أو عرض مفاهيمها فى فنه ، من هنا تبدو جزءا من الهيكل العام للشاعر شأنه فى ذلك شأن ما ثقفه من بقية العلوم •

الثانى : يتعلق بمرحلة أخرى بدت أشد تعقيدا حين يطوع الشعر فى خدمة الفلسفة ، وعندها لا نستطيع الفصل بين ثقافة الشاعر بشكل واضح ، ويظل السؤال مخيرا حول مكائنه بين كونه شاعرا أو فيلسوفا •

وقبل العرض التفصيلى لهذه القسمة المرحلية يصح لنا أن نتأمل ذلك الإطار الفكرى الذى عاش فيه الشاعر العربى منذ عصر الجاهلية يتحاور ، ويجادل ويناقش ، ويعكس قلقة وحيرته من خلال لغته الحوارية إما من خلال مخاطبة رفاقه فى زحام تلك الحياة ووسط متاعب الصحراء وإما خلال زوجته التى ربما اتخذها مشجبا يعلق عليه فلسفته ويطرح رؤيته ، أو من خلال ذاته على لغة التجريد وتحول دلالة الخطاب إلى مناجاة الذات على نحو ما يعكسه لنا ضمير المخاطب حين يوظف فى طرح تلك المواقف الحوارية ، وكأنا أمام ضروب من « الديالوج » أو « المنولوج » على لغة القص وفن الرواية بحثا عن الحقائق أو مناقشة لقضايا الوجود والعدم وغيرها •

ومن هنا يحسن أن تكون بداية العرض كما كان الحال فى بداية الطرح الفلسفى للأفكار من زاوية حب الحكمة ، أو البحث عن الذات الانسانية من خلال القيمة ، أو إشباع الرغبة الروحية بمحاولة البحث فيما وراء الطبيعة ، وتأمل القضايا والمشكلات الكونية أو الأخلاقية •

ويبدو الشاعر الجاهلى شديد الانشغال بانعكاسات العالم من حوله على نفسه ، سواء أكان العالم الجغرافى مشلا فى الصحراء بمخاوفها ومآسبها ومشقاتها ، أم الجبال بطبيعتها القاسية العنيفة ، أم العلاقات البشرية المحكومة بشريعة الغزو فى معظم الأحوال ، أم بذلك المجهول الذى يداعب مخيلة الشاعر فلا يعرف عنه شيئا إلا أن يحاول البحث

وأن يسجل لنفسه إزاءه موقفا ، وهو موقف استسلامي انهزامي ولكنه يظل موقفا محسوباً للشاعر على أى حال .

إن أحاديث شعرائنا فى مقدمات قصائدهم الجاهلية ، تلك التى أصبحت تقاييدا جامدا لا يجب تجاوزه إلا من شاعر عاقى أو متمرد ،نعكس جانبا من هذا الإحساس بالخوف ، وذلك الاضطراب النفسى والقلق الذى يصيب الشاعر ، وكأنه بذلك يعكس قلق الحياة ذاتها ، بدءا من المستوى الاقتصادى الذى أدركته القبائل المتناحرة وراء وسائل الحياة ، إذ بدا طبيعيا أن تنعكس صورة عدم الاستقرار والتقلب المستمر فى شكل القصيدة الذى وزع بين مقدمات ومشاهد رحيل وموضوعات وخواتيم .

وتبدو أحاديث المقدمات بمثابة المجال الرحب لكشف الذات على حقيقتها ، إذا ما أحست ضعفها أو ضياعها أمام أهوال قوى الطبيعة وجبروتها ، وإلا فلهم كرر الشاعر نفسه أو كرر غيره من الشعراء تغنيا بما سمي بالمقدمة أيا كانت صورتها أو مادتها ، إذ تظل هذه الصور المتنوعة متسقة مع خيط نفسى واحد يشدها ويحكمها فيه ذلك المنطق الاستسلامي أو تلك الروح الانهزامية .

ألم تكن المقدمات مجرد ضرب من البكاء أو تأمل أطلال دراسة تجسدت فيها فكرة العدم ؟ وإلا فهى بكاء على الطعنة وتتبع نفسى دقيق لمشاهد رحلتها ، أو يسيب يعرض تجربة فائسلة سقط فيها الشاعر شهيدا فى نهاية المطاف ، وإلا فهى حديث شكوى أمام القوى الخفية بما يكفى لكشف تخاذل الذات البشرية أمامها ، فإذا بالشاعر يشكو الزمن ، أو يخص الشيب بشكواه وبكائه ، وعندئذ لا يبقى أمامه أن يتجاوز حدوده أمام الخلاص من هذا أو ذاك ، بل ربما بقيت له ذكريات الشباب وسيلة عزاء لا تحقق له شيئا من إمكانية تجاوز الواقع .

على هذا النسج تكاد المقدمات تنضوى - فى إطار هذا البعد الفلسفى - على مشكلة الذات أمام القوى الخفية أو الطبيعية ،

إذ يظل الشاعر محدوداً إلى هذه الأنعام المhamسة التي تبدو مستسلمة
هذمه ، إلى أن يحاول الإفائة من ضعفه ، فإذا به يتربح فى مشاهد
أرحيل حين يربدى ثوب أبطولة الذى يزينه حين يجاز المأزاة ،
سينقق بذلك خلاصاً من انزامية « الأنا » ، وليبدأ فى طرح جديد
يقفه إلى موضوع قصيدته •

وحتى لا يظل الحوار حبيس التحليل النظرى لقدمة القصيدة
اجتماعية يحسن أن ننأمل صوراً ولوحات من تلك الفلسفات الفردية
انتى انعكست على الوجدان الفردى أو انتسقت مع الوجدان القبلى فى
فئ مستويات مختلفة :

فهنالك المستوى الوجودى الذى قد نلتمس منه أطرافاً فى
تليل ضرفة بن العبد لقضية حياته ، وعلاقته بواقعه ، أو علاقته
بانصبيعة وتصوره للموت • وهنالك المستوى الفكرى الذى قد ينصرف
فيه الشاعر إلى طرح فكرته بصورة صريحة على منهج الشعراء
أنصعاليك ، ثم هنالك ذلك المستوى الجماعى الذى يسيطر عليه
الوجدان القبلى فلا يكاد يعرف انفصلاً عنه ، بل يفلسف من خلاله
حيته على منهج عمرو فى لهجته الحربية ، أو زهير فى صوت السلام
لذى بنبناه • ثم هنالك تلك الرؤية القدرية انتى تلتقى حول حسية
أوت ، وتصوير مشاهد الفراق المفرعة على منهج حاتم الطائى وطرفة
وأبى ذؤيب وغيرهم ممن ساروا على شاكلتهم •

وتبدو لوحات الحكمة بمثابة المقاسم المشترك الذى يطرح
نفسه على كثير جداً من الشعراء ، وإن اختلفت مادتها طبقاً لمعطيات
ابئية ، وظروف العصر وطبيعة قيمه ، ولكنها تظل شاهداً على البحث
على فلسفة الوجود منذ طرح زهير حديثه الحكيم الطويل فى ختام
مسقته ، ومنذ ما تردد له من نظائر عند كثير من الشعراء ، حتى
أصبحت الحكمة جزءاً من بنية القصيدة الجاهلية ، فدخلت فى منطقة
الخواتيم المكررة بين القصائد •

ومن الطبيعي أن تختلف مواقف الشعراء حتى فى باب الحكم ، وقد تأثرت فى القصائد على مستنوى البيت أو الأبيات ، أو اللوحات الكاملة التى جعلت بعض الشعراء يلقبون بالحكماء لشدة قربهم من الحس الفلسفى طبقا لمستويات عصورهم على نحو ما نعرفه عن زهير فى الجاهلية وأبى تمام والمتنبى وأبى العلاء فى العصر العباسية .

وتدرجا مع حركة الفكر منذ البداية يهكن أن نلتمس طبيعة التعدد وصور التعدد فى مصادر ذلك الفكر ، مما يدفع بنا إلى التدرج فى استكشاف جوانب العلاقة المباشرة أو حتى غير الصحيحة بين الشعر والفلسفة ، وفى ظلال الجاهلية تظل أحادية المصدر جامعا بين الشعراء ، إذ هم يستوحدون المادة من أرض الواقع ، سواء منهم من بدا قبلها منتميا ، أم من تمرد على تقاليد القبيلة . ومن ثم يبدو طبيعيا هذا التشابه بين القصائد سواء من قبيل الشكل أو المادة المطروحة فيه ، فهناك ذلك الوجدان الجمعى والطبيعة القبلية العامة ، وتوارد الخواطر بين الشعراء مما يقرب بين صورهم ، بصرف النظر عن قضية السرقات أو العمد الفنى إليها . وتتجاوز المصادر تلك الأحادية إلى ازدواجية الفكر مع ظهور المجتمع الإسلامى وحلول القيم الجديدة التى طرحت نفسها على البيئة الجاهلية ، وناقشت تلك العقلية من خلال مفاهيم جديدة ، كان لها أن تنعكس - بالضرورة - وأن تنقح لنفسها المجال ، إن لم يكن فى الإطار الشكلى ففى محتوى القصيدة ، إذا وضعنا فى الاعتبار ذلك الموقف الرمزي فى أنزل لحميد بن ثور حين اتخذ من الحمامة موضوعا لغزله ، يترجم فيه حاسته الشعرية ، ويصور موقفه من القيم الإسلامية الجديدة .

ومع تعدد الحياة وتراحم التيارات الحضارية الوافدة ، واتساع الدولة الإسلامية وزيادة صلاتها مع عناصر أجنبية ، وحضارات متعددة ، بدا طبيعيا أن تزداد مصادر الفكر بين جاهلى موروث وإسلامى موروث أيضا ومعاش ، وبين أنماط من الفكر السيانى

أو الدينى الذى تكسبه إيقاع الحياة الجديدة ، بما شهدته من صراعات
دائمة حول السلطة ، وما انتشر فيها من ضروب الفتن وزحام الجدل
بين المشرق السياسية أو الدينية •

وتزداد هذه الصورة عمقا وتحقيدا فى إطار حركة الثقافة فى
العصر العباسى حين نلتون الروايد على مستويات التعرب الفكرى
أو حركة الترجمة ، والنقل من كل العلوم وكل الثقافات ، وتصبح
العربية قادرة على استيعاب هذا الكم ، وصناعة مزيج طيب منه كان
له أن يؤثر فيها كما أثرت هى فيه •

ومن هنا سار تيار الفكر الفلسفى مواجها لهذا التعدد فى مظاهر
الحركة الأدبية وذلك التلون فى مصادر فكرها ، فإذا كانت الحكمة هى
الصورة الأولى التى التقى حولها الشعراء ، فكانت بمثابة البعد
الفلسفى لحياتهم ، فقد ظلت تعيش عبر عصور الأدب المختلفة ،
وراحت تزداد عمقا حين تعكس تأثير الشعراء بتلك التيارات الفكرية
المتنوعة • ولكنها لم تظل الشكل الوحيد للفكر الفلسفى ، بل تدخل
الشعراء ذا المدى حين استند الجدل وكثر الحوار بين الفرق الدينية ،
وشغل الناس بقضية الإنسان بين سلوكه ومصيره ، بين جبر أو
اختيار • فكان العصر الأموى مجالا خصباً لهذا التنازع الذى أفرزته
غرق الجبرية والقدرية والمرجئة والمعتزلة ، إلى جانب فريق من الزناد
راح يجادل أهل الأهواء حول فكرهم • وحتى فى هذا الإطار
ظلت فلسفة أشاعر قائمة فى إطار علم الكلام أو الجدل الذى عرفته
البيئة ، ثم تطور إلى فكر فلسفى أكثر تعقيدا بحكم تعدد مصادر
المنظرات والمساجلات ، وطرح صور من ترجمات الفكر اليونانى خاضعة
فى الجوانب الفلسفية والمنطقية ، وكانت نتيجة هذا الاحتكاك
انحسارى ما انتشر من ضروب التحرر الفكرى الذى شجع عليه الخليفة
المسعودى حتى أوقع المجتمع العباسى فى محنة الاعتزال التى استمرت

حتى عصر الخليفة المتوكل ، ومن ثم بدا الكلام عن خلق القرآن عند الشعراء ، وعرض طبع انتماؤاتهم الفكرية ضربا من المشاركة العقائدية لرجال الكلام وأهل الفلسفة في مجالاتهم المعرفية .

ومن هنا بدت علاقة الشعر بالفلسفة رهنا بهذا التطور التاريخي الذي ظل الإنسان يبحث فيه عن نفسه ليعرفها على طريقة الفلسفة في ضرورة معرفة النفس من خلال النفس ذاتها منذ سقراط ، حتى إذا جاء أفلاطون بدا أدبيا وفيلسوبا في آن إذا تأملنا شيئا مما صاغه في محاوراته التي هالها بالقصص والخيال والمجاز ، فكان جامعا بين موقفى الأديب والفيلسوف الذى يتسع بدائرة فلسفته ليناقد مذهب في السياسة والدين والأخلاق وعلم النفس ، والتربية والفن ، وما وراء الطبيعة على طريقته في جمهوريته الفاضلة ، ورؤيته لعالم المثل الذى لا يعترضه النقص أو التغير .

ومن بعد أفلاطون يأتى أرسطو ليناقد تلك العلاقة الحميمة بين الشعر والفلسفة على النحو الذى عرضه في كتابه المشهور عن الشعر إذ يرض فيه لأسلوب المحاكاة ، ونشأة الشعر وأقسامه ، والواقعي والمحتمل والتاريخي والملحنة والشعر ، كما يضع إرشادات لشعراء المآسى ، إلى جانب تناوله للأفعال والأخلاق والفكر والقول ، وكذا حديثه عن أهمية المجازات في كلامه عن الوضوح والحية في القول^(١) .

وهو حوار منهجي يتداخل فيه بصورة واضحة عنصر الفكر الفلسفي مع حديثه عن الصياغة الجمالية للشعر ، ثم حديثه العلمي من أقسام الشعر بين تراجيديا وكوميديا وسمات هذه وتلك .

ثم تتوالى العصور ومعها يتوالى هذا التراوح بين الفكر البشرى

(١) تراجع تفاصيل رؤيته في كتاب فن الشعر لأرسطاطاليس

ترجمة د . عبد الرحمن بدوي .

وانوجدان : من خلال العلاقة الجدلية بين شعر الشاعر وبين فلسفته
إزاء كل معطيات واقعه أو ما وراء ذلك الواقع من مشكلات ميتافيزيقية
أو أخلاقية .

ومع اتساع ظاهرة التخصص وانتشارها تزداد هذه العلاقة
وضوحاً لا من خلال الفلسفة ببساطة هذا المفهوم فحسب ، بل من
خلال ما يتفرع عنها من حقول علمية على النحو الذى نلتمسه من
انعكاسات المنطق مثلاً فى القصيدة العربية ، مما يسدو وليداً للمفكر
الفلسفى ودكلاً له . فإذا خرجنا من خصوصية أبواب المتكلمين أو
المفلسفة وجدنا الشعر قادراً على استيعاب مناهج الفكر الفلسفى ،
إدراكاً من إلمامه بتلك المعلومات التى ترصدها الفلسفة حول العالم
وقضاياه ، ومن خلال الإنسان ومشكلاته ، وهى ظاهرة تتجاوز
الاسماء المشهورة فى أدبنا العربى لتنتشر فى دواوين الشعراء على
اختلاف موضوعات أشعارهم .

وإذا تجاوزنا مرحلة تطويع الفلسفة للشعر إلى المرحلة الأخرى
منضادة لها فى ظل ظاهرة تطويع الشعر للفلسفة ، عندها نجد
اكتئاب أو الشاعر يتحول إلى فيلسوف على طريقة الجاحظ المعتزلى
المتكلم وما أثاره فى أدبه من أساليب الاحتجاج ، وصور الجدل ،
حول قضايا الانباز القرآنى وصدق النبوة ، وغير ذلك من مقولات
دينية شغلت المتكلمين طويلاً ، فإذا ما جاء أبو العلاء راح يرصد من
المعانى الفلسفية كما ضخما فى شعره حول خلق العالم ونظامه ،
وعلاقة الإنسان بخالقه ، ووقفه من الطبيعة والغيبيات ، وقضية
الحلم وفساد الوجود وسلطان العقل ، لتتحول دواوينه إلى كتب
فلسفية عميقة الدلالة كثيرة المصطلح . وكأن هذا الموقف عند
أبى العلاء يظل مهيأ له عن كبار الشعراء الذين سبقوه وأفادوا من
مصادر الفكر الفلسفى المتنوعة على منهج أبى تمام أو ابن الرومى فى
انعكاسات أساليب المناظرة ، واتخاذ الجدل أساساً للتناول والعرض
فى شعرهما .

ولكن أحاديث الفلسفة والشعر لا تزال تقودنا تاريخياً إلى تسجيل غياب هذه الرؤى الفلسفية على مستوى المذاهب من فكر العربى الجاهلى على نحو ما كان معروفا لدى الإغريق ، ويبقى وأردا ادبيهم تلك الخواطر الفلسفية التى عبر عنها أدباؤهم فى شعرهم أو نثرهم بما يحاولون من خلاله استكشاف حقائق الوجود ، أو تأمل أغوار النفس البشرية ، «والذى يمتحن الأدب العربى القديم فى حيده وأمانة يرى أنه أكثر تقدمية مما سبقه من آداب لأنه خطأ أول خطوة فى طريق الواقعية التى يتصف بها الأدب المعاصر المسلم» (١) .

وتتوقف المقولة عند حدود الصدق فى التعامل مع مادة الواقع وهو ما يدفع بالشاعر إلى الاستغناء عن الغموض أو التأويل ، وفلسفة العرب وهى «تلقى على الحياة والنفس البشرية نظرات ثاقبة من أسرارها ما لا تكشفه المذاهب الفلسفية الوهمية مهما حسن تصميمها ..» (٢) .

وثمة فرق واضح بين انعكاسات الحس الفلسفى فى الأعمال الأدبية ، وبين ممارسات الواقعية بهذه الصورة المبسطة التى لا تحجب فكراً ، ولا تعطل عقلاً ، ولا تسقط تأملاً ، بقدر ما تتطلب حضور كل ذلك فى آن .

كما قد يدفعنا حديث الأدب والفلسفة إلى التدرج التاريخى فى عرض صور هذه العلاقة ، وتحولها أو تطورها ، تبعاً لهذا التدرج بين صيغ متعددة للفلسفة الانتماء التى تترجم فى عالمنا الأدبى تحت مصطلح القبلية أو الفردية ، فى مقابل لغة الاغتراب التى فلسف من خلالها بعض أولئك الشعراء أصداء عالمهم عليهم ، وإيقاع الحياة على أنفسهم . نأخذ الاغتراب لديهم سياقاً نفسياً إلى جانب سياقه الاجتماعى (٣) .

(١) الأدب ومذاهبه ٣٢ (٢) نفسه ٣٣

(٣) تفاصيل أخرى كثيرة حول ظاهر الاغتراب فى صورتها الفلسفية فى كتاب الاغتراب سيرة مصطلح للدكتور محمود رجب

بل إن لغة الاغتراب ذاتها تظل في حاجة إلى معالجات متعددة خاصة تتبدى المفارقات واضحة فيها بين اغتراب أمير واغتراب صعلوك فقير ، وشتان بين دواغع الفريقين إلى حتمية اغترابه ، و الفرق واضح بين اغتراب شاعر وجودي النزعة مثل طرفة بن العبد، وبين ظهور طائفة متمردة لها رؤيتها الاقتصادية والاجتماعية الخاصة إزاء البنيان القبلى . ومن فلسفة الانتماء أو الاغتراب تأتي المواقف حول الانشغال بقضايا الوجود والعدم ومشكلة المصير ، وعندئذ يكون الحس الغيبي قد ترك أثره واضحا لدى الشعراء ، وعندها يتحول القاسم المشترك بينهم وهو الحديث عن الموت - بالطبع - إلى حديث خاص تكمله بقية من صيغ الجدل والحوار .

وفي ظل قضية الالتزام يلتقى الأديب والفيلسوف من هذالن أساليب المعالجة للموقف أو عرض القضية ، ذلك أن الفيلسوف يعطى فكره وييسلم عقله لدرس الظاهرة على أساس من التأمل المهادىء الدقيق لكل أطرافها وجوانبها ، وهو التأمل الذى قد نجد له نظيرا في منطقة معينة من حركة الشعر ، حين يأخذ هذا المنحى الفلسفى . نأذا بالشاعر يتأمل مشكلته الفردية ، أو يناقش علاقته بالطبيعة من حوله ، أو حتى علاقته بالمجتمع ، وربما انصرف إلى تأملاته الميتافيزيقية التى يسارع إلى جمع أدلتها ومحاولة الاستقصاء لها .

وربما انتقلت مجالات هذا الحوار من خلال الكون والكائنات إلى لحظة السكون والصمت المفزع حين يسيطر على الشاعر ، فلا يستطيع أن يرى من الأشياء شيئا قابلا لطرح فلسفته من خلاله كما يتون مع حديث النفس : في محاولة لاستكشافها أو الكلام حول الروح والجسد ، أو الجوهر والغرض ، وعندها يكون قد اقتنح على الفيلسوف عالمه اقتحاماً صريحا يؤدي إلى التهام حقول التجارب بين انشعراء والفلاسفة .

وبذلك راحت [الأنا] تظهر في هذه الرؤى الموحدة المصدر

سواء أكان الموقف يتعلق بعرض قضاياها ، أو تناول تأملها لما حولها
فى الـاكـون ، وعندئذ قد تبدع القصيدة الفلسفية على حد وصف هاماتون
حين يطالب بخلو هذه القصيدة الفلسفية من كل عيب منطقى إذ لابد
لها أن تكون صادقة على نحو يمكن التحقق منه ، إذ يكفى أن تكون
هـتماسكة ، أو إن شئت فقل يكفـيها أن تبدو معقولة بحيث يقبلها ذهن
الشاعر من حيث هو كائن منطقى ، وحيث يمكن أن ترضى فيه وفى
القارىء حاجات أوسع من مجرد حاجات العقل أو التفكير
الاستدلالى (١) .

بله يذهب هاملتون إلى أبعد من هذا فى استكشاف الجوانب
الفلسفية فى تجارب الشعراء وأساليب التعبير عنها وصيغ تصويرها ،
فحديثه فى الفصل الثالث عن التجربة اللاشعورية يدخل من باب واضح
فى الدراسات النفسية من باب الخوض فى طبيعة النشاط العصبى
والدوافع والأشباع وغيرها ، فإذا ما درس فى الفصل الرابع كلية
التجربة بدا أقرب إلى علم الجمال وهو ما يمتد به إلى دراسة النظرية
الكلية والنظرية الموضوعية ، وكذا حديثه عن نمو التجربة وعن
اتصالها وأساليب تحليلها خاصة حين ينتهى إلى تقسيمات التجارب
إلى ما يمكن تجزئته حيث يتميز بتنوع داخلى ، مما يعده تجارب منسقة
أساسها الاهتمام العقلى أو ما يراه بعد ذلك من ربط بين التجربة
الجمالية وغير الجمالية ، فإذا ما عرض لدراسة التجربة التأملية فى
الفصل التاسع توقف عندها من منظور الموقف الجمالى إزاء كل
الموضوعات حسية كانت أو معنوية ويتعرض لتطور هذا الموقف
الجمالى ربطاً له بالموقف العقلى أو بمنطقة التأمل بما يكفى للاقترب
الواضح من عالم الفلسفة ومادة فكرهم ومناهجهم فى تناولها وعرضها .

(١) الشعر والتأمل (روستيفور هاملتون) ت د . محمد مصطفى
بدوى راجع تصنيف المؤلف للفصول كتابه على النسق الذى يخدم
قضية الشعر والفلسفة .

فلا شك أن دراسته للحقيقة والمظاهر الذهنية تعد تنويجا لهذا العرض
التأملي الفكري للتجارب الشعرية *

فإذا تجاوزت الذات هذا التأمل لما هو خارجها وتفاعلت معه
كانت لها ضروب من الحوارات الداخلية التي تعكس فلسفتها من خلال
رؤيتها وقناعاتها، لما يمكن إدراجه ضمن عالم الفضيحة أو الرذيلة ،
أو التعرض لما شغل به علم الأخلاق أو علم الجمال كعلوم فلسفية *

وبهذا تبدو الذات المبدعة قادرة على أن تفلسف حركتها سواء
أكانت تلك الحركة صاعدة على مستوى إيجابى تبدو فيه شاعلة نى
إطار كل ما حولها ، وربما تضخمت وتوهجت على حسابها ، أم كانت
تلك الحركة سالبة هابطة تنزلق إلى ضرب من الاستسلام أو الإحساس
بالضياع ، أو الخضوع لحالات من اليأس والقلق ، أو الاستجابة
لمنطق حرمان قد يفرضه عليها المجتمع * عندئذ تنكمش إلى الداخل
تجتز أحزانها ، ولا يبقى أمامها إلا عالم من التأمل العقلانى ، إلى جانب
حالات الوجد التي تمس جوهر علاقتها بكل ما حولها من قيم وأفكار *

وإذا كانت النظرية الفلسفية تسعى جاهدة إلى استكناه الحقائق
والبحث عن جوهر الأشياء ، والدخول إليها من باب الجدل والحوار
وتحكيم المنطق والأخذ بمقاييسه ، فإن هذه النظرية تجد صداها
فى حركة الشعر من ناحية ، كما تجدها لدى الناقد حين يسعى إلى
تنظير الموقف الشعرى أو التجربة بناء على تصورات فلسفية بطبيعتها ،
تحاول استكشاف الماهية أو الطبيعة النوعية ثم الأداة وأنماط
الوظيفة من ناحية أخرى (١) *

ومن خلال هذا التنظير الشامل للعملية الأدبية تكشف النظرية
النقدية عن جوهر العلاقة بين الأنا وما حولها ، سواء أكان هذا الجوهر
مرتبطا بحركتها إزاء موضوع العمل الذى يحاكيه الفنان ، أم إزاء

(١) تراجع الدراسة النقدية الخاصة بمفهوم الشعر لجابر عصفور

الذات نفسها حين ترى مقومات الكون خاضعة لها ، أو من خلال الصراعات الواقعية المتنوعة التي تحكم علاقتها بقوى الكون كلها من حولها .

ويكاد الموقف يتوج بهذه الرؤية المزدوجة للفن والفكر حين يلتقيان في كثير من مصادرها وصورتهما الوظيفية ، وتبقى الأداة قادرة على طرح التمييز بين هذا أو ذاك طبقا لصيغ الحاجة وأساليبها .

ووقفه سريعة عند تعريفات هذه العلوم الفلسفية تؤيد الصلة بينها وبين الأدب عمقا وتأكيذا ، فإذا كان علم المنطق يضبط حركة الفكر ويلزم صاحبه بالموضوعية ، ويجنبه التخبط الفكري والشطط ، فإن الفنان يظل في حاجة إلى هذه الضوابط التي تضمن له اتساق الذات مع موضوعها ، أو إدراكها الصورة المتكاملة لهذا الموضوع .

وما ينطبق على علم المنطق يقال عن علم الأخلاق^(١) ، وتأمل القيم المطلقة ، وتبين أركان عالم الفضيلة ، وكذا عن علم الجمال الذي يعد أقرب العلوم الفلسفية بطبيعة مادته إلى الأدب كصياغة جمالية أيضا .

ومن خلال تحليل رؤية الشاعر الجاملي — مثلا — لفكرة القيمة التي تفسر على أساس منها حياته ، يمكن كشف هذا الفصح الذكي لحقيقة الخير والشر ، وطبيعة القيم الإنسانية التي تصلح لأن تكون دستورا دقيقا تفسر عليه الحياة في اتجاه إيجابي في معظم الأحيان . ذلك إذا استبعدنا تلك المواقف الانوزامية التي قد تدفع الشاعر إلى الانسلاخ من القبيلة جريا وراء لذة يومه ، أو متعته الطارئة في حانوت خمره .

وإذا صح لنا أن نعتد بتأملات الإنسان في عالمه وسيلة إلى

(١) تراجع دراسة نبيل راغب حول التفسير العلمي للأدب في تناوله لمصلحة كل علم من العلوم الفلسفية بالأدب .

رؤيته وفلسفته استطعنا أن نرصد من هذه التأملات صوراً كثيرة
ازدحمت بها دواوين شعراء الجاهلية ، وغصت بها كتب المختارات
الشعرية ، التي تطرح علينا — على سبيل المثال لا الحصر — كما من
فن الحكم يعرض لنا المفاهيم الأخلاقية التي أصل لها أناس من أبناء
ذلك المجتمع ، ابتداء من منهج حاتم الطائي الذي أصبح مضرب المثل
في كرمه وحسن خلقه ، حتى قال رسول الله ﷺ لابنته صفانة حين
استمتع دنها إلى ما كان من سلوك أبيها : إن هذا سلوك المؤمنين ،
وهو ما حكى منه حاتم جوانب تفصيلية في شعره ، إذا أردنا الإشارة
إلى بعض منها وجدناها كامنة في مثل قوله عن إعانته للضعفاء ونصرته
لن لا نصير لهم :

أماوى إنما رب واحد أمه

أجرت فلا قتل عليه ولا أسر^(١)

بل يتجاوز فلسفة القوة المطلقة التي ظلت قاعدة الحياة الجاهلية
منذ رصدها عمرو مهدداً متوعداً :

ألا لا يجهلن أحد علينا

فنهمل فوق جهل الجاهلينا

وروج لها عنثرة على مستوى حسه الفردى وانتمائه الطبقي :

فإذا ظلمت فإن ظلمي باسل

مر مذاقته كطعم العلقم

وأصل لها زهير في أبواب حكمته حين دعا إلى ضرورة القوة
والقدرة على رد الظلم لضمان معاشة القوم :

ومن لم يزد عن حوضه بسلاحه

يهدم ومن لا يظلم الناس يظلم

فإذا بحثهم يتجاوز سلوكه هذا كله ، وعندئذ يطرح فلسفة
أخرى له تبدو متميزة تميزه في كرمه ، فإذا ما أصابه الوم بسبب
من 'إسرافه فيه راح يؤكد :

(١) ديوانه ، الروائع ١/٤٨٠

ولا أظلم ابن العم إن كان إخوتي
شهودا وقد أودى بإخوته الدهر
كما راح يسجل طبيعة اللوم وضرورة تجاوزه له ورفضه
إياه قائلاً :

فقدما عصيت العاذلات وسلطت
على مصطفى مالى أنامل العشر

والى جانب هذا لم يتوقف عند تسجيل حسه الحضارى الذى
تجاوز به سلوديات شعراء عصره ، فإذا هو يغض النظر عن النساء ،
ولا يقبل أن يسترق السمع إليهن :

وما ضر جارا يابنة العم فاعلمى
يجاورنى ألا يكون له ستر

وإذا هو يتعامل بحساسية مفرطة إزاء من يسأله العطاء فيوزع
موقفه بين أمور ثلاثة تبدو مشروطة بسماحة نفسه وبشأسته إزاء
السائل :

أماوى إنى لا أقول لسائل .
إذا جاء يوماً : حل فى مالنا نزر
أماوى إما مانع فمبين
وإما عطاء لا ينهه الزجر

فإذا صنع فلا بد له أن يكتشف لسائله سبب منعه حين لا يجد
شيئاً يعطيه إياه مطلقاً ، وإذا وجد لديه اليسير أعطى منه وربما
أعطاه كله ، فإذا ما أعطى بدا عطاؤه غير مصحوب بمن ولا أذى ،
وهى أنماط سلوكية متميزة فى طرح الفلسفة الأخلاقية للشاعر .
وما أخلتها تدور إلا فى إطار قيمة الخير التى تتسق — بعد ذلك —
تماماً مع القيم الإسلامية الجديدة •

وتجاوزا :فلسفة ختم إلى رصيد الحكم الجاهلية نجد حكمة
الفلسفة الأخلاقية تبدو مطروحة من خلالها ، سواء أوردت على مستوى
الأبيات المفردة المتناثرة في ثنايا القصائد ، وهي كثيرة كثرة القصائد
جاهلية ذاتها ، أم كانت لوحات تقريرية كاملة تحكى قصة الإنسان
في عريقته بواقعه ومجتمعه ، ابتداء من ظاهرة استكشاف الإنسان
لنفسه ، أو تعرف الآخرين عليه ، أو تعمقه هو في فهم الآخرين ،
و بعد حين ، إذا أخذنا - مثلاً - بقول زهير :

ومهما تكن عند امرئ من خليفة
وإن خالها تخفى على الناس تعلم
أو قول ذى الإصبع العدوانى وهو بصدد عتاب ابن عم له :
كل امرئ راجع يوماً لتسييمته
وإن تخالط أخلاقاً إلى حين

ونظراً للحكم المطروحة في مجموعات الأبيات بمثابة صورة
متمسكة ، تحكى الطبائع الأخلاقية التي ملأت البيئة بين الواقع والمثال ،
ذلك أن الحكمة - وهذا بديهي - قد تتجاوز مستوى حقائق الواقع
لتعاشي لتصور ما - بمنطق القوة لا الفعل - يمكن أن يقع أو -
بمعنى أدق - يجب أن يكون عليه أسلوك البشرى ، ولذا تتعدد
دقود، العرض الحكمى وتنوع مادته على نحو قول علقمة :

بل كل قوم وإن عزوا وإن كثروا
عريفهم بأثافى الشر مرجوم
والحمد لا يشتري إلا له ثمن
مما يضمن به الأتوام معلوم
والجود نافية للمال مهلكة
والبخل باق لأهليه ومذموم
والمال صوف قرار يلعبون به
على نقادته واف ومجلسوم

ومطعم الغنم يوم الغنم مطعمه
أنى توجه والمصروم محروم
والجهل ذو عرض لا يستتراد له
والحلم آونة فى الناس معدوم
ومن تعرض للغربان يزجرها
على سلامته لابد مشئووم
وكل حصن وإن طالت سلامته
على دعائمه لابد مهدوم^(١)

فهل يدبر الشاعر حوار الحكيم إلا جول تفسيره لما يراه من
معانى الحمد والجود ، والبخل والمال ، والحرمان والجهل ، والحلم ،
والتطير والتفائل ، وحتمية القدر الذى يلتقى معه صراحة كعب بن
زهير فى قوله المشهور :

دل ابن أنثى وإن طالت سلامته
يوماً على آلة حدباء محمول

وهو ما طرحه من قبله أبوه على نفس المستوى الفكرى ، وعلى
غرار القاسم المشترك بين الجاهليين من الحكماء وغيرهم :

ومن هاب أسباب المنية يلقيها
وإن رام أسباب السماء بسلم

وتتعدد هذه اللوحات الحكيمة ، وكأنها تصبح مجالا لتبارى
شعراء العصر ، أليست هى المجال الأول لطرح خلاصه احتكاك الشاعر
بالحياة والمجتمع ، وهى خلاصة فكره ، ورصد لطبائع علاقاته ،
ولذا أصبحت ضمن القاسم المشترك الذى طرح منه زهير جانباً فى
رصد حكمه فى ختام معلقته :

(١) الفضليات ٤٠١

ومن لم يذ عن حوضه بسلاحه
يهدم ومن لم يظلم الناس يظلم
ومن لم يجعل المعروف من دون عرضه
يفره ومن لا يتق التئتم يشتم
ومن لا يصانع فى أمور كثيرة
يضرس بأنياب ويوطأ بمنسهم

ويكذ هذا الاتجاه يشيع بين حكاء العصر من الشعراء ،
ليصبح محورا بفلسفتهم ومجالا خصبا لطرح نتائج تلك التجارب على
نحو م نلتهمسه لدى المنقب العبدى فى قوله ، وقد ارتدى ثوب الناصح
الموجه والمرشد من ذوى الخبرة والتجربة حين تعجبه صنعته كما
أعجبته تجاربه :

لا تقولن إذا ما لم ترد
أن تتم الوعد فى شىء « نعم »
حسن قول « نعم » من بعد « لا »
وقبيح قول « لا » بعد « نعم »
إن « لا » بعد « نعم » فاحشة
خب « لا » فابدا إذا خفت الندم
فاذا قلت « نعم » فاصبر لها
بنجاح القول إن الخلف ذم
واعلم ان الذم نقص للفتى
ومتى لا يتق الذم يذم
أكرم الجار وأرعى حقه
إن عرفان الفتى الحق كرم
أنا بيتى من معد فى الذرى
ولى الهامة والفرع الأشم
لا ترانى راتعا فى مجلس
فى لصوم الناس كالسبع الضرم

إن شر الناس من يكتر لى
حين يلقانى وإن غبت شتم
وكلام سىء قد وقرت
أذنى عنه وما بى من صمم
فتعزيت خشاة أن يرى
جاهل أنى كما كان زعم
ولبعض المصفح والإعراض عن
ذى الخنا أبقى وإن كان ظلم^(١)

فإذا الرجل يرسم فى لوحة حكمه ذلك النموذج المثالى الذى يرى
من منظوره أساس العلاقات الاجتماعية ، بعيدا عن قبح المواجهة
أو النفاق والمخادعة ، وإن بدا إعجابه ببراعته اللغوية تسديد الموضح
فى توزيع ردود الفعل حول القبول والرفض فى استخدامه المسكر
لكلمتى « نعم » و « لا » ، ولكنه أراد منها الخلاص إلى إرضاء
الناس بعيدا عن عالم المزيف أو القزف أو المداينة ، بما يكفى لضمان
تجنب ذم الناس ، ليضيف إلى الموقف أبعادا أخرى ، من خلال دقة
إحساسه ، ورفضه لمنطق الذم فى ذاته ، إلى تسجيل رؤيته لحق
الجوار ، إلى رعاية حقوق الناس وفضيلة العودة إلى الحق ، والحرص
على شرف الأنساب ، وأصانة الانتماء من خلال انضباط السلوك وحسن
توجيهه دون قصد إلى النيل من شرف هذا أو سمعة ذاك ، وهو ما يراه
بغیضا فى الإنسان حين يلقى أخاه فيكشر له ، أو يسبه فى غيبته ،
أو يطيل السمع إلى الخبيث من القول ، إلى جانب ما يتوج به
رؤيته الأخلاقية حول ضرورة المصفح ، والاستعانة بالإعراض ،
والتجاوز عن السفهاء من الناس حتى وإن أحس منهم ظلما ..

ويظل هذا الإيقاع الحكيم مسيطرا على القصيدة الجاهلية ،
ويظل حرص الشعاع قائما حول التأصيل لموقفه ، وعرض خلاصة

(١) المضليات ٢٩٣ - ٢٩٤

خبرته وتجاربه ، وربما بخل برصدها في شعره ، إلا أن تكون نصائح لأقرب الناس إليه ، وعندئذ يرتدى ثوب الأب الموجه ، والناصح الأمين على منبج عمرو بن الأهتم في قوله (١) :

لقد أوصيت ربي بن عمرو إذا حزبت عشيرتك الأمور
بأن لا نفسدن م قد سعيننا وحفظ السورة العليا كبير
وإن المجد أوله وعور ومصدر غبه كرم وخير
وإنك لن تدل المجد حتى تجود بما يضمن به الضمير
بنفسك أو بمالك في أمور يهاب ركوبها الورع الدثور
وجارى لا تهيننه وضيفى إذا أمسى وراء البيت كور
يؤوب إليك أشعث جرفته عوان لا ينهاها الفتور
أصبه إليك أشعث جرفته عليك فإن منطقته يسير
وإن من لصديق عليك ضغنا بدا لى إننى رجل بصير
بأدواء الرجال إذا التقينا وما تخفى من الحسك الصدور
فإن رفوا الأعنة فارفعنها إلى العليا وأنت بها جدير
وإن جدوا عليك فلا تهبهم وجاهدهم إذا حمى القثير
فإن قصدوا لى الحق فاقصد وإن جاروا فجر حتى يصيروا

وأن الشاعر يردد خلاصة تجاربه ليرسم منها لابنه منهجا في حياته وعلاقته مع الناس من حوله ، من خلال القيم التي فرضتها عليه الحياة حين خبرها ، وتعدتها ، فأراد لابنه الخير كله في أن يحتفظ بأصالة نسبه ، وكنته بين الناس ، وأن يدرك حقيقة المجد وصعوبة الطريق إليه ، إلى جانب ما شاع بين الكرماء من واجب حماية الجار ، وضرورة إكرام الضيف ، ومراعاة حقوق الصداقة ، وعدم المبادأة بالعدوان ، والاحتفاظ بالعدة والقوة لضمان البقاء دون جهالة ولا عدوان ..

ومع هذا لا يختفى التلون بين طبائع لوحات الحكم انطلاقاً من تلك الفروق الفردية المميزة لكل شاعر من ناحية ، ثم طبيعة المعايضة

لفئة معينة أو الرضا عن نظام خاص أو التمرد عليه من ناحية أخرى ،
على نحو ما نجد من فن الحكمة عند الشعراء الصعاليك ، وكيف أخذ
شكلا خاصا يعكس - أول ما يعكس - طبيعة حياتهم الاقتصادية ،
ومنطق رؤيتهم لمشكلات الوجود من منظور الفقر والغنى إذا ما أخذنا
بالأبيات المشهورة لعروة بن الورد على لغة الخطاب لزوجته :

ذريني للغنى أسعى فإنني رأيت الناس شرهم الفقير
وأنادهم وأهونهم عليه وإن أمسى له نسب وخير
ويمسى ذو الغنى وله جلال يكاد فؤاد لائقه يطير
قليل ذنبه والذنب جم ولكن للغنى رب غفور

وخلاصة الرؤية الموجزة لهذه العلاقة بين فن الحكمة لدى الشعراء
القديم وبين الفلسفة قد تسمح لنا باعتبار هذه الحكم بابا واضحا
من أبواب فلسفته ، مما يعكس قوة خضوعه لحقيقة الوجود أو فكرة
العدم ، ويدفعه إلى الاستسلام أمام ما هو حتمى أو غيبى أو مجهول ،
فهو يعيش فى إطارين : أحدهما محسوس يلمسه ويدركه ويجيد
التعبير عنه ، ويبدو واحدا من فريسان ميدانه ، على مستوى فلسفة
العلاقات الاجتماعية كما رأينا .

والثانى : غيبى قدرى لا يدركه بحواسه ، ويظل مرهونا
باستسلامه وخضوعه له ، مما يدفعه إلى التوتر والقلق المستمر
خاصة إذا استطاع الاقتراب من قضية الإنسان أو المصير أو
البحث وراء الحقيقة حين تتراءى له بعيدة المدى .

وربما ظلت اللوحات الحكيمة مرتبطة بصورة جوهرية بتصور
الشاعر الجاهلى لفكرة الدهر التى ألحت عليه ، وإن تكررت مسمياتها
بين زمن وليل وأيام ، وغير ذلك ، إلا أن جوهرها ظل ثابتا ، كما
ظل تكرر الحوار حولها دالا على تشابه الإيقاع النفسى العام وراء
المعنوى المجهول الذى تحمله ألغاز الدهر المتعددة ، فكان ثقل إيتاء

الدهر بمثابة ضربة للإنسان لا بد أن يستسلم لها على منهج حاتم
الطائي في قوله :

لبسنا صروف الدهر لينا وغلظة
وكلا سقانا بكأسيهما الدهر
فما زادنا بغياً على ذي قرابة
عنانا ولا أزرى بأحسابنا الفقر
غنيا زمانا بالتصعلك والغنى
كما الدهر في أيامه العسر والبسر

ومع هذا فهو يظل مع الدهر في علاقة المتوجس الحذر ، الذي
لا يأمن غدبه ، بل تراوده المخاوف وإن بدا غنيا ، ولكنه يأبى الظلم
ويرفضه من أعماق نفسه :

ولا أظلم ابن العم إن كان إخوتي
شهودا وقد أودى بإخوته الدهر

وكان الشاعر يعبر عن طراز خاص من التجارب يغلفه هذا
الإحساس العام بالعدمية التراجيدية التي يحاول أن يصطرع معها ،
ولكنه يدرك منذ البداية أنه مستسلم وخاضع لها بالضرورة .

ومن خلال هذا العرض السريع يمكن إدراك تلك الحقيقة حول
التداخل المعرفي بين المادة الفلسفية والمادة الشعرية ، وتؤكد
حتمية التداخل بينهما من منطق الجدول المستمر بين الذات وموضوعها .
فلا شك أن نتاج تلك الجدلية سينتهي إلى طرح فلسفي للموقف يعبر
عنه الفيلسوف بأسلوبه ومناهجه ، ويظل عند الشاعر قابعا في إبداعه
وصوره وتعبيره .

وتزداد هذه الحقيقة وضوحا من خلال الفلسفة الشعراء
أو الانتقاد ابتداء في ذلك من انشغال أفلاطون أو أرسطو بفن الشعراء
وبالشعراء ، سواء فيما اتخذوه أفلاطون ذريعة لطرد الشعراء من
جمهوريةه إما لتشويهم الأشياء ، أو لتلاعبهم بانفعالات الشبواب

وهشاعرهم ، ومساعدتهم بذلك على نشر الرذيلة ، أو فيما عرض له أرسطو من تحليلات للأفعال والأخلاق فى المأساة ، أو فيما صوره من عاطفتى الشفقة أو الرحمة والخوف ، وكأنه يجمع بين الأبعاد العقلية والانفعالية أى بين مادة الشاعر والفيلسوف معا .

وذلى طريقة كبار المتفلسفة تأتى رسالة المعلم الثانى الفارابى فى قوانين صناعة الشعراء حين يتحدث عن الألفاظ وعن المحاكاة وأصناف الأَشعار والمسائل الأخلاقية ، وما نسب من الأقاويل الى الحكيم أرسطو ، وكأن الرجل يدلى بدلوه فى الفلسفة واشعر دعاء لهذا التداخل بين مادتيهما ليقول « فإذ قواين كلية ينتفع بها فى إحاطة العلم بصناعة اشعراء ، ويمكن استقصاء القول فى كثير منها ، إلا أن الاستقصاء فى مثل هذه الصناعة يذهب بالإسان فى نوع واحد من الصناعة ، وفى جهة واحدة ، ويشغله عن الأنواع والجهات الأخرى » (١) .

ثم تأتى مقولات أبى على الحسين بن سينا فى كتابه « اشفاء » عن فن الشعر والصيغ الشعرية ، وأصناف الأَشعار ، وطبيعة المصانعة فيها ، والأغراض الكلية ، ونوعيات التشبيه ، والمطابقة ، وحسن ترتيب الشعر وأجزاء الكلام ، وقسمة الألفاظ وموافقتها لأنواع الشعر ، ووجوه تقصير الشاعراء . وهو أيضا يسجل ضربا من هذا التداخل المعرفى بين مادة الفيلسوف ومادة الشاعر ، وهو ما يتكرر ظهوره عند أبى الوليد بن رشد حين يقدم على تلخيص كتاب أرسطوطاليس فى الشعر ، فيتوقف عند التكلم فى صناعة الشعر ، وأنواع الأَشعار وتصنيفها بين مدح وهجاء ، والتوقف عند طبيعة المحاكاة فيه ، وتوزيع الشعراء بين المطابقة والتحسين والتقصير (٢) .

ثم يعقب ذلك توقفه الخاص عند صناعة المديح وتعلمها ، وطبيعة أوزانها ، أو ما أسماه بباب الكيفية الذى أكمله بحديثه عن باب الكمية

(١) فى الشعر لأرسطوطاليس ٢٠٥ (٢) نفسه ٢٠٦ .

فيها ، ولديه عرض واف حول الموضوعات والخواتيم وأنواع الاستدلالات ، وترجيح تشبيهات معينة لبعض الشعراء ، وتفصيل الإجابة في القصص حين يستقصى وصف الشيء أو القضية التي تناولها تصويرا ، وهو بذلك يستكمل حلقة المشاركة الفعلية بين هذه الواد المتداخلة فكرا وفنا .

وامتدادا بطرح الفكرة ، واستكمالا لصورتها التاريخية ينبغي التعرض لما بعد تسعير المجاهلية من تداخل بين مصادر الفكر في التصيد . وأظنها منطقة طرقت كثيرا في الدراسات الأدبية ، فما أكثر حوارنا حول ثنائية الفكر لدى الشعاع مع عصر صدر الإسلام ، ولكن دون جنوح واضح إلى الحس الفلسفي فأمام وضوح الأحكام وقواعد التشريع يسير المجتمع الإسلامي في اتجاه واحد أساسه الكتب وسنة الرسول ﷺ . ولكننا نعود فنحتاج إلى الحديث مرة أخرى عن هذا التداخل مع تعدد الجداول الفكرية للشعاع بين حس جاهلي وإسلامي وأموي على ما في هذا الأموي من مؤثرات سياسية أو حضارية تنوعت مصادرهما ، وتعددت صور تأثيرها . وتعقدت مجالسها ومناظراتها على نحو ما كان من اعتزال واصل بن عطاء مجلس الحسن البصري ، إلى ما انتشر من ظاهرة الانقسام الفكري على المستويين السياسي والديني مما ترك القسمة في العصر واضحة بين ثمان من الفرق الكبرى ، ناهيك عن فروعها الداخلية التي يصعب الحديث عنها لكثرتها بين الخوارج ، والشيعة ، والزبيريين ، والأمويين ، والمرجئة ، والجيرية ، والقدرية ، والمعتزلة ، والزهاد ، وهي قسمة توحى بضرورة تداخل الحس الفلسفي إن لم يكن اعترافا بتغلبه على ما سواه من أنماط الفكر لدى أقطاب هذا العصر (١) .

(١) لمزيد من تفاصيل الحوار حول الفرق يراجع كتاب النعمان النقاخي وكتاب اتجاهات الشعر الأموي لمصالح المهدي ، وتاريخ الشعوب الشعوب الإسلامية لبروكلمان ، وفي الأدب الإسلامي والأموي لعبد القادر القط .

وتجاوزا لزحام الحوارات وكثرة المادة العلمية المطروحة حول فكر هذه الفترة نلتقى على نفس النحو من السرعة أيضا مع الأبعاد الفلسفية بين الزهاد والمتصوفة من الشعراء العباسيين ، ويمكن أن نعتقد بموقف أبي العتاهية زاهدا حين نجده يطرح فكره فى إطار فلسفى متميز إذ كان فيه ينصرف عن المصنعة الشعرية بتجاوزه الكثيرة التى تكشف حرصه وميله إلى البساطة والوضوح والسهولة والتفريية والمباشرة ، وكأن الرجل لم يشأ أن يخصص وراء فلسفات مترجمة لا من فارسية أو يونانية ، وما كان له أن يعكس من تأثره بهذه أو تلك على النحو الذى اتهم به .

وخروجا من دائرة الاتهام هذه يظل موقف أبى العتاهية شديد الدلالة على صفاء الزاهد وكذا نقاء فكره حين يتوحد مصدره ، وعندئذ يحرص على أداء دوره تجاه نفسه وكذا إزاء شباب بيئته ، الأمر الذى انعكس فيما طرحه شعره من أبعاد فكرية حول سلوك الزهاد ، دون خضوع لمنطق الزرادشتية أو المزدكية أو المانوية أو غير ذلك من المذاهب الفارسية القديمة ، فلم يقع الشاعر فى دائرة القول بالاثنيينية ولا بالتثليث المسيحى ، وإنما شغلته بالدرجة الأولى قضية التوحداية الخاصة للذات العليا فبدأ يدخل على الفلاسفة عالمهم من خلال تعرضه لفكرة الألوهية من هذا المنظور الفكرى الذى يظل محصورا فى دائرة الفكر الإسلامى أو فلسفة الإسلاميين حول اعتماد الدين على الوحي الإلهى ، وبدأ يظل أبو العتاهية شديد الانتماء إلى هذه المدرسة الفكرية التى « اتخذت من الإسلام وجهة وغاية ووضوعا ومنهجاً ، فالتزمت به عقيدة وتشريعاً وأخلاقاً » (١) .

(١) المدرسة الفلسفية فى الإسلام (محمد إبراهيم الفيومى) ص ٣٤ ، وانظر اتهامات زهد أبى العتاهية فى حديث الأربعاء ، وأسطورة الزهد للكفراوى .

كما ظك الشاعر يدور فى إطار السمات العامة لهذا الفكر فى حدودية طرح القضايا حول مشكلات ما وراء الطبيعة على أساس أن الوحي الإلهى قد تكفل بشرحها وبيانها ، ومع هذا فقد تكرر كثيرا دفع القرآن الكريم للمسلمين إلى التفلسف حين جعلهم يطرحون أسئلة وينتظرون الإجابة لتحصيل المعارف الكافية للمعرفة الحققة لانه ، والتدبير فى الكون الطبيعى - أى فى عالم الشهادة - والتسليم بمقومات الغيب فى عالم الغيب ، فكانت إجابات القرآن حاسمة مهدئة للإثارة النفسية والعقلية ، حيث بين القرآن الحق فى مشكلة الألوهية ، وما يتبع ذلك من مغيبات ، إلى البحث على التدبر فى مجالات الطبيعة وقوى الكون المتعددة ، إلى البحث والنظر المأمّل فى ملكوت النفس وعالمها ودلائل عظمة الخائق سبحانه • ولعل فى شعر عصر صدر الإسلام ما يدعم رؤية هذا الحقائق لدى الشعراء من تناولهم للمعانى الدينية ، وإلحاحهم على تكثيفها فى بنية القصيدة حتى ليصبح المعجم الإسلامى سيد المعاجم فى مادتهم التقريرية والتصويرية ، وهذا تتفرع مصادر المؤثر الإسلامى بين مادة نصية قرآنية أو حديثية ، يضمناها الشاعر شعره ، أو مدلول قصة قرآنية يأخذ بتوظيفها على طرح العبرة والعظة ، أو بأساليب القسم وصيغ الدعاء الدينية الجديدة ، أو الإكثار من الأحاديث حول الشعائر الإسلامية والمعبادات وطبائع السلوك الدينى ، وكلها تلتقى فى بوتقة هذا المعجم الموحد الذى صدرت عنه أصلا (١) •

وكثيرة هى أحاديث الزهاد حول هذا الحوار الكونى بين الشاء وعلمه خاصة إذا وزع هذا العالم بين دنيا زائلة ، يزهد فيها وينصرف عن خدعها وفتنتها ، وبين آخرة باقية يرجوها وينتظر فيها نمط الحياة البرزخية التى لا يعرف لها انتهاء •

وكان الشاعر راح يجمع فى مرارة موقفه من الكائنات والكون

(١) أبعاد المؤثر الإسلامى فى القصيدة العربية للمؤلف •

والغيبيات والمسلّمات فى آن واحد ، فها هى قضية المصير والأرزاق تدفعه دفعا إلى المزيد من التأمل فى فلسفة الموت ، أو حديث النفس إزاء الكونيات وما وراءها من أسرار وغموض •

وعوداً على بدء تتراءى لنا الفلسفة بمعنى حب الحكمة أو الإصرار على البحث عنها شديدة القرب من شعرنا القديم ، ودليل ذلك شواهدنا التى تزدحم بها دواوين شعرائه ، فإذا كانت تعنى البحث عن الحقيقة باعتبار هذا البحث قاسما مشتركا بينها فى جميع أدوارها ، فسيظل الدافع إلى البحث مرتبطا بمعرفة النفس وتأمل ما حولها من عناصر الوجود ، والتفاعل مع القضايا ومحاولات التعليل لها والتفسير ، وكل حوار يندرج فى إطار البحث المتصل والدائب عن جوهر الحقيقة وغايات الحكمة •

ومعنى هذا أن المحاور الحكمية أو الباحثة عن الحقيقة لا بد أن نخل قاسما مشتركا بين الشاعر والفياسوف تقرب بينهما فى الاتجاهات ، ومن ثم تبذو مداخل الشعر هى مداخل الفلسفة تقريبا ، إذا ما أخذنا بتحديداتها فى إطار المدخل الجمالى أو الشسكى ، أو المدخل الأخلاقى أو القيمى أو المدخل الاسطورى أو الشعائرى أو المدخل الاجتماعى الذى يعنى به منطقة الجدل الفعلى بين الذات وموضوعها ، وكأنها من خلال كل هذا تزيد الموقف وضوحاً وجلالاً بما يطرحه أيضا ذلك النقد الفلسفى (١) •

ومع الاطمئنان إلى تمام التداخل فى الأطر المعرفية بين الفيلسوف والأديب يظل المدخل الجمالى بينهما بمثابة منطقة التقاء يستدل بها على حتمية هذا اللقاء وكأن الشعر كله يكاد يتحول إلى شاهد على هذا التفاعل من خلال هذا المدخل ، فما كان الشعر أصلا إلا صياغة جمالية هادفة إلى المتعة أو التثقيف والتعليم ، وما كان

(١) نقد الشعر (للدكتور محمود الربيعى) ١٩ ، ٢٣ ، ٢٧

بحث الفيلسوف فى علم الجمال إلا عن الغائيات الكائنة وراء قيمة الجمال فى صورتها الفلسفية •

واستكمالا لهذه الصورة من الطرح النخلى للقضية يظل السؤال قائما حول إمكانية أن يتحول الشاعر إلى فيلسوف أو أن نصف الفيلسوف بالشاعرية ، وهو ما يمكن أن يكون نتاجا طبيعيا للحوار السابق حول التداخل المعرفى بين مادة كل منهما ، فلم تعرف العلوم ذلك الانعزال المطلق الذى يفصلها عن بعضها البعض فصلا تاما ، ولم تتحول المعرفة فى صورتها الفلسفية أو الأدبية إلى جزر متباعدة يصعب بينها اللقاء أو التواصل •

من هنا كان يحسن أن ينفصل هذا البحث عن سابقه وإن بدا مكملًا له أو هو إحدى نتائجه الكبرى التى تخلص بنا إلى إصدار الحكم أو رفضه من خلال هذا التداخل الذى رأينا إرهاباته وأردته فى العصور الأولى للحركة الأدبية • فإذا ما تجاوزنا تلك العصور إلى عصور التدوين والترجمة وزحام الفكر فى العصر العباسى وكثرة المدارس فى كل مناحى الحياة الفكرية ، وجدنا المؤثرات الفلسفية تطرح نفسها فى شعر الشاعر جنبًا إلى جنب مع بقية مصادر ثقافته بل ربما زادت عليها بحكم ضجيج البيئة بهذا الفكر المترجم الذى قامت عليه دار الحكمة فى عهد الرشيد ثم المأمون ، وانتهى إلى ضروب من التحرر العقلى الذى ترجمه المأمون فى اتخاذه من الاعتزال مذهبًا رسميًا للخلافة العباسية •

وهنا يبقى من حقنا أن نتأمل ذواوين الشعراء فى عصور الفتن سواء منها الفتن السياسية أم الفكرية أم الدينية بصفة خاصة ، وكأن الشاعر العباسى قد استطاع تحويل الفتنة السياسية إلى حديث حكى يستقصى به رصيد الحقد فى النفس البشرية فراح يعلق على فتنة الأمين والمأمون قائلاً :

من رأى الناس له الفضل عليهم حسدوه
مثلما حسد القائم بالملك أخوه ..

وكان الحكمة تصبح مطلباً ملحا لدى الشعراء بحكم رصيدها القديم اديهم من ناحية ، ثم بحكم ما أضافته إليها الثقافات المترجمة ومنها حكمة الهنود أو اليونان من ناحية أخرى . وبذلك ازداد إندس الشاعر على باب الحكم الذى أفسح له المجال فى شعره ليكون مقدمة للقصيدة عند أبى تمام حيناً أو عند على بن الجهم فى كثير من الأحيان ، بالإضافة إلى موضوعها الطبيعى على مستوى الأبيات المتناثرة فى قصائد الشعراء . . . ويظل الخلاف قائماً حول هذا الكم الحكيم المطروح فى القصائد والذى ربما غلب عليها غلبته على عقلية الشاعر ذاته ، وإلا ما وصف القدماء أبا تمام والمتنبى بأنهما حكيمان والشاعر البحتري .

ونادرة هى القصيدة العربية التى تخلو من لوحات الحكمة فى أى موضوع من موضوعاتها . فمنذ أن بدأ أبو ذؤيب الهذلى الحوار حول فلسفة الموت وقضية المصير منذ الجاهلية وجد الشاعر العباسى المجال مفتوحاً أمام سعة فكره ليناقش القضية من منظور فلسفى يتجاوز حدود رثاء الميت إلى تبين ما وراء ظاهرة الموت ذاتها من حكمة وفلسفة على نحو ما عرض له ابن الرومى فى تناوله لهذا الموقف :

قد قلت إذ مدحوا الحياة فأكثروا
للموت ألف فضيلة لا تعرف
فيه أمان لقاءه بلقائه
وفراق كل معاشر لا ينصف

وإذا بالتكوين الفكرى للشعراء لا يخلو من هذا العمق الفلسفى حتى أمكن تصنيف مذاهبهم التى يدينون بها من هذه الزاوية إذا قلنا بإرجاء أبى نواس وإصراره على المناداة بفلسفة العفو الإلهى :

فقل لمن يدعى فى العلم فلسفة
علمت شيئا وغابت عنك أشياء
لا تحظر العفو إن كنت امرأ حرجا
فإن حظركه بالدين ازراء
أو ما رددته بشار من حسه الجبرى الذى رصد منه جوانب
فى شعره :

خلقت على ما فى غير مشير
هوى ولو خيرت كنت المهذبا
أريد فلا أعطى وأعطى ولم أرد
ويقصر علمى أن أقال المغيبا
وعودة إلى تراجم الشعراء تعكس لنا موقف بشار من التراحم
على المعرفة لهذه المذاهب الفلسفية ومجادلة أهلها حتى غضب منه
واصل وتمنى أن يوجد من يقتله ، فإذا ما شكاه إلى أبيه وأجابه
بأن ليس على الأعمى حرج كان رد أبيه برد أشد غيظا لواصل من
صفائة بشار وعنف جدله •

ويشيع الطابع الجدلى شيوع المذهب الكلامى فى العصر
ولا يتورع الشاعر من التصريح بالجدل فى شعره^(١) ، كما يتردد
مدى المذاهب الكلامية فى هذا الجدل من خلال الموضوعات الشعرية
المعالجة على السنة الشعراء^(٢) وبذا يتكرر الموقف عند غير بشار ،
إذ يخوض الشاعر معركة المذاهب الفلسفية مرة من خلال اقتناعه
بواحد منها وعندها يبدو ملتزما على طريقة الشعراء الأمويين من
أهل الفرق ممن اتخذوا من هذا الالتزام منطلقا أساسيا يدور على
أساس منه فن الشعر لديهم ، ومرة أخرى من خلال نفاقه ورغبته
فى إرضاء الخليفة ، فهو يسيّر مذهبيا إلى حيث تسير الخلافة
على طريقة الباحثى حين قال عن أهل السنة فبدا وقتها معتزليا :

(٢) بجزهر الكنز ٣٠٢.

(١) الموشح ٥٦٢

يرمون خالقهم بأقبح فعلهم ويحرفون كلامه المخلوقا

ثم تحول إلى شاعر سنى فى عهد المتوكل فإذا ما سئل عن هذا البيت وعن اعزايته أجاب بأن هذا كان دينه أيام الوثاق ، نيرد عليه مجادله بأن هذا دين سوء يدور مع الدول رامياً إياه بالنفاق .

ولم يكن البحترى بدعا فى ثقافته الفلسفية بقدر ما كان بدعا فى نفاقه وتحوله إذ لا نكد نجد له نظيراً فى سلوك ابن الجهم مثلاً وقد عرف بسنيته ، أو فى ذلك المعجم الفلسفى الذى انعكس مى شعر أبى تمام فاتخذ منه مادة تزدحم بها قصائده ، فبدا منطقى الأداء والتصوير ، فلسفى المعالجة لكثير من موضوعاته^(١) .

وتزدحم البيئة بالشعراء الكبار زحامها بالفلاسفة وأهل الكلام وتتأثر القصيدة فى صورتها الشكلية بمناهج المتكلمين إذا أخذنا بما سلكه ابن الرومى من صيغ الجدل والإطالة والاستطراد والاستقصاء حتى طأت لديه القصيدة بصورة لم نجد لها نظيراً قبله فى شعرنا القديم ، فكان أقرب إلى الفيلسوف والمفكر منه إلى الشاعر المشغول بمنطقه الوجدان والشعور^(٢) .

ويستمر المزج بين الشعر والفلسفة واردا لدى الشعراء على تعدد فى نوعية الصياغة وطبيعة المعالجة المباشرة وغير المباشرة ، فإذا بأبى الطيب يبدو حكيماً وفيلسوفاً أيضاً فى شعره ، إذ لا يريد

(١) ثقافة أبى تمام من شعره للمؤلف .

(٢) الفكرة مطروحة بعمق فى كتاب الأستاذ العقاد (ابن الرومى

نفسيته من شعره) .

أن يترك ظاهرة إلا بعد درسها وتعمقها ، وإذا بلوحات الحكمة
تشبيح في ديوانه حتى ظن أنه أول من فهم الناس وأدرك
خفايا نفوسهم :

إذا ما الناس جربهم لبيب فإنسى قد أكلتهم وذاقا

ومن هذا المنطلق راح يطرح معجمه الفلسفى خلاصة لهذه
التجارب التى تنوعت له مع من حوله سواء فى بلاط سيف الدولة
أو فى بلاط كافور أو غيرها ، وإذا بنظائر فكر المتنبى تنكشف بين
سطور شعراء العصر ممن أذاعوا تأثيرهم بالفلسفة أيضا فى باب
الحكمة على طريقة الشريف الرضى أو أبى فراس الحمدانى أو من
أحالوها إلى أساس فكرى خالص بعد ذلك على طريقة أبى العلاء .

ومع أبى العلاء والقرن الخامس الهجرى تتحول الظاهرة من مجرد
هؤثرات فلسفية وجداول فكر إلى اتجاه آخر مختلف تماما يكاد فيه
الشاعر ينسلخ عن جماعته فى عالم الشعر لينضم إلى بيئة الفلاسفة،
فإذا هو ينصرف عن الحياة وفتنها ليقبع فى محابسه الخاصة التى
ربما فرض عليه بعضها ، أو فرض بعضها هو على نفسه ، فإذا كان
قد وجد نفسه حبيس العمى الذى صرفه عن رؤية الكون من حوله ،
فقد فرض على نفسه اعتزال الناس حين اعتكف فى بيته ليتردد
عليه فيه تلاميذه ، ولم يشأ أن يترك فى الدنيا امتدادا له فرفض
الزواج وعاش حبيس حياته القاتمة التى أضاف إليها من محابس فكره
محبس آخر بدا فيه فيلسوفا وليس شاعرا ، وذلك هو محبس النفس
فى الجسد وحوله انطلق يفكر وينظم خلاصة فكره ، واتخذ من
الشعر أداة يطوعها فى خدمة ذلك الفكر فأدار حوارا حول الكونيات
والكائنات وما وراء الطبيعة من ظواهر وأفكار ، وشغل بمادة الفكر
الفلسفى التى وظف لها صنعة الشعر ، فكان فريدا فى موقفه
تفردا ترجمه فى لزومياته حين ألزم نفسه بما لم يلتزم به غيره

من الشعراء فتجاوز حدود الشكل من القوافى على مستوى الحرف الواحد إلى تعدد الحروف ، وهو ما انعكس فى موقفه الفلسفى الذى بدا فيه أيضا متفردا بين الشعراء الكبار .

وإذا كان أبو العلاء يمثل — بهذا الشكل — حلقة متميزة من مزيج الشعر والفلسفة فإن تأملنا لموقف الفلاسفة أيضا قد ينصرف بنا إلى تأكيد تلك المقولة التى يصب فيها كل من الفكرين على الآخر . وإذا كان أبو تمام قد مزج مزجا طريفا ومقبولا بين الفكر وبين الشعور وشغلته منطقة التأهل ومصطلحات المناطقة والمتفلسفة ، فإن الفلاسفة أيضا قد عاشوا نفس المزاوجة حين وجدوا فى الشعر مادة طيبة تعكس هواقفهم وتسجل رؤاهم ، على النحو الذى نجده فى تلك المحوار الطويل الذى أداره ابن سينا حول النفس ، وهى القصيدة التى سنعرض لها تفصيلا فى موضعها من هذه الدراسة^(١) ، ويكفى هنا أن نرى أنها شاهدة على هذا التلاحم المعرفى بين الطبيب الفيلسوف وبين موقفه الشعرى حين يقتحم فيه منطقتى الابداع والنقد معا ، ومن خلال هاتين المنطقتين يمكن أن نحدد مواقف الفلاسفة كما حددنا هواقف الشعراء .



(١) وينظر فى تحليلها كتاب المعارضة الشعرية للمؤلف .

الباب الثاني

التطبيق النصي بين الشعر والتاريخ

الفصل الأول : مواقف تاريخية متميزة :

- ١ — الإقيابة وتاريخها *
- ٢ — الحس التاريخي في فترات الفتن *
- ٣ — الغزل الكيدي والتاريخ *
- ٤ — الواقعية العلمية *
- ٥ — النقائض والتاريخ *
- وتاريخ النقائض *

١ - القليلة والتاريخ

يعد الرباط العصبى من أهم العناصر التى تحكم الفرد فى علاقته بالقبيلة ، إذا ما توقفنا عند مقولة ابن خلدون من أن « أحياء البدو يزعم بعضهم عن بعض مشائخهم وكبرائهم ، بما وفر فى نفوس الكفة من الوقار والتجلة ، ولا يصدق دفاعهم وزيادهم إلا إذا كانوا عصبية ، وأهل نسب واحد ، لأنهم بذلك تشددت وكتهم ، ويخشى جانبهم ، إذ أن نعمة كل أحد على نسبه وعصبه أهم » .

وإذا كان النسب المتواصل بين المتناصرين قريبا جداً بحيث حصل به الاتحاد والالتحام كان الوصلة ظاهرة « (١) وإلى جانب هذه العصبية التى ركر المؤرخ حولها حوارها يعيش منطق القوة وإمكانية الظلم ، وهو من أخلاق البشر على حد تعبيره أيضا « ففيهم الظلم والعدوان بعض على بعض ، فمن امتدت عينه إلى متاع أخيه فقد امتدت يده إلى أخذه إلا أن يصده وازع كما يقول الشاعر (٢) :

والظلم من شيم النفوس فإن تجد
ذا عفة فلعله لا يظلم

ففى ظل هذا الحس العصبى ، وفى ضجيج منطق القوة المطلقة عاش المجتمع العربى فى عصر الجاهلية ممزقا إلى حد بعيد فى جوف الصحراء ، يسيطر عليه النظام القبلى بكل قيمه وتقاليده ، وتنتشر بين أبنائه ألوان من صور العداوة والتربص ، والغزو والنزاع المستمر ، وعندئذ تتعدد صور الصراع ، وتزداد شراسة وعنفاء ، من أجل البقاء ، أو من أجل السيادة على حساب الآخرين خاصة منهم الضعفاء ، وهو بقاء مرتبط بذلك النزاع الدائب ، والتنافس حول مصادر الحياة اليومية من عشب وكأ ومصادر مياه ، وهو مرتبط

(١) المقدمة ١٢٨

(٢) نفسه ١٢٧

أيضا بمنطق السيادة ، بحكم الطموح البشرى إليها ، وكذا بمنطق الخنزير المتأصل في النفس البشرية كما صوره الشاعر في الشاهد الذي عرضه المؤرخ ، وفيما يعضده من شواهد العصر على طريقة تناول عنتره مُسَدِّد بأسه وظلمه إذا ما ظلم :

فإذا ظلمت فإن ظلمي باسـل
مر مذاقته كطعم العلقم

وعند زمير في منطق الحكيم بما يعكسه من دلالات اجتماعية :

ومن لم يزد عن حوضه بسلاحه
يهدم ومن لا يظلم الناس يظلم

ومع الرغبة في البقاء أو تأكيد السيادة يصبح الغزو محك القوة وقانون الحياة ، وهي الرغبة التي تنعكس في صور أخرى من العلاقات الاجتماعية على نحو ما ساد في المجتمع القبلي من صورة « الأحلاف » ، وما قامت عليه من أسس عصبية من ناحية ، أو قداسة لا يجب الاستهانة بها من قبل المتحالفين من ناحية أخرى ، ودليل هذا الربط الوثيق بين المتحالفين ما كانوا يصنعونه من غرس الأيدي في الدم أو المساء أو الرب .

وكأن فكرة الأحلاف تنبثق أساسا من هذه المخاوف أمام طغيان منطق القوة أيضا ، فهي بمثابة حماية للقبائل المتحالفة ، إذا أرادت الهجوم ، أو — على الأقل — إذا اضطرت أبنائها إلى الدفاع عن حماها ، والذود عن حدودها ومراعيها .

وإلى جانب الأحلاف عرفت الحياة القبلية ضروبا من « الأعراف » التي يجب أن تحترم فلا يكسر لها حاجز ، ولا يتجاوز لها مبدأ ، أعنى بذلك ما عرفوه من تنشيط حركة الأدب والتجارة معاً في الأسواق ، وما ارتبطت به من مواسم معينة ، بدا أفضل ما فيها تاريخاً الأشر الحريم » ، تلك التي عدت بمثابة وثيقة الأمان لهذا النشاط

غير الحربى بين أبناء القبائل المختلفة وكأن العرف هنا يصبح بمثابة هدنة يسترخى فيها المجتمع القبلى من عناء العنف وصخب الحياة الحربية ، وله قوة القانون التى تضمن هذا الهدوء .

وإذا كان ابن خلدون قد ربط ظاهرة العصبية بالبداءة ، فقد تجاوزتها — بالتأكيد — لتتسع فى ظلال المجتمع الجاهلى قبل أن يأتى الإسلام بنظام الدولة الواحدة ، وفى ظلال ذلك البنيان القبلى نجد القبيلة وحدة البناء فى صورتيه السياسية والاجتماعية ، وهى تتدبأ بتقللها اعتدادها بأعرافها وتقليدها وعاداتها ودساتيرها الشفاهية ، ولا تنازل — بحال — عن شىء يمكن أن يمس سيادتها ، أو ينال من كرامة أبنائها أو شرف نسائها ، سواء فى ذلك القبائل المبدئية أو غيرها من القبائل الأخرى التى عاشت فى حواضر الجاهلية وهدنها وقراها على غرار ما كان من قبيلة قريش فى مكة ، والأوس والخزرج فى المدينة ، وثقيف فى الطائف ، والغساسنة فى الشام ، وآل بكر فى الحيرة ، وبنى حنيفة فى اليمامة إلخ .

وبذا تظل الصورة العامة للبناء الأساسى متشابهة إلى حد بعيد ، إذ تتبلور فى نموذج قبلى تحكمه رابطة الدم ، ويشد الأبناء إليه الإحساس بأصالة النسب ووحدة العرق والعصب ، وهو ما انعكس بدوره فى وجود طبقات أخرى دون الأحرار القبليين ، قوامها أولئك الإرقاء أو الموالى الذين لحقوا بقبائل لا تربطهم بها صلات العصب هذه ، بقدر ما تشدهم إليها قسوة الحياة ، والرغبة فى اللجوء إلى أنظمة تحميهم ، وعندئذ يرتبطون بالقبيلة بحق هذا الولاء الذى ينضوى تحت واقع المصالح المشتركة ، تلك التى تربط بين أبناء القبيلة على اختلاف طبقاتهم ، وهى مصالح حيوية لأنها — أيضا — تبدو مرتبطة بالرغبة فى البقاء وسط الأقوياء ، فلا بد للموالى والرقيق أن ينهضوا جميعا للدفاع عن القبيلة إذ حاق بها خطر ، أو ألت بها كارثة ، أو هددت أمنها غارة ، لأنهم محكومون ببقائها أو بفتنائها فمصيرهم جزء لا يتجزأ مطلقا من مصيرها ، وهو ما ترجمه قول شبراغرها :

وما أنا إلا من غزية إن غوت

غويت وإن ترشد غزية أرشد

ولعل ذا يور هذه الطبقات يرتد - أيضا - إلى الطبيعة الحربية
للتجمعات القديمة ، فإذا ما وقع الفرد أسيرا انتظر أن يفديه قومه ،
والأراح ضحية الانتماء إلى طبقة دنيا قد يتحول فيها إلى طبقة
العبيد ممن يخدمون أحرار القبيلة . أضف إلى هذه الطبقة من
العبيد ما يمكن أن يشبهها من أبناء الإماء ، إذ يأتي ابن الأمة ليكون
عبداً كذلك لدى أبيه ، إلا إذا أنجب أو أدى من الأعمال الخارقة ما يبرر
أباه ، من خلال إظهاره للقبيلة كلها ، فيرضى عنه أبوه ويلحقه بنسبه ،
على نحو ما نلتصمه في موقف شداد من عنتره ، إذ كان عنتره ابن
أمة سوداء تدعى « زبيبة » ، وكان له إخوة من أمة عبيد ، وكان سبب
ادعاء عنتره بإياه أن بعض أهبياء العرب أغارت على بني عيس ،
فأصابوا منهم واستاقوا إيلاً ، فتبعهم العبيسون فلقوهم ، وقتلواهم
عما معهم ، وعنتره يومئذ فيهم ، فقال له أبوه : كر يا عنتره ، فرفض
مجيباً بأن العبد لا يحسن الكر ، وإنما يحسن الحلاب والصر .
فقال كر وأنت حر ، فكبر وهو يقول :

أنا الهجين عنتره كل امرئ يحمي حره

وقاتل يومئذ قتالا حسنا ، فادعاه أبوه بعد ذلك وألحق به نسبه (١)
وقد صنف ابن الكلبي عنتره واحداً من « أغربة العرب » ، وهم
ثلاثة : عنتره وأمه زبيبة ، وخفاف بن عمير الشريدي وأمه ندبة ،
والسليك بن عمير السعدي وأمه السلكة ، وإليه ينسبون ،
وفي ذلك يقول عنتره :

إنني أهو من خير عيس منصبا

شطري وأحمى سائري بالمنصل

وإذا الكتيبة أحجمت وتلاحظت

ألفيت خيرا من مم مشول

(١) الأغانى ٢٤٦/٨

فهو يلتبس سيادته وعصبيته من خلال ذاته وفروسيته وسيفه ورمحه وفرسه ، وكأنه يصرف النظر بذلك عن نبالة النسب وعراثة الأصل ، وصورة المعمر المخول التي افتقدها ، والتي تعتد بها القبيلة - أى اعتداد - فى علاقاتها .

وكما سجل عنترة فى نسبه بأنه « هجين » فقد سجل المجتمع القبلى على هؤلاء « العبيد » طبيعة أنسابهم من منطق تلك العصبية ، واعتبرهم « هجناء » وكأنهم غرباء عن القبائل لافتقادهم الانتماء الكامل لتلك العصبية القبلية ، إلا حال اعتراف السادة بها ، كما أطلق عليهم أيضا « أغربة » العرب على نحو ما أخبرتنا بذلك رواية أبى الفرج السابقة .

والى جانب هؤلاء يظهر « الخليع » ممثلا لظاهرة الانفصام عن عرى القبيلة ، وهو انفصام قد تفرضه عليه القبيلة أيضا ، نتيجة لعدم انصياعه لتعاليمها ، أو لمحاولته الخروج عليها ، وويل لهذا « الخليع » كل الويل بعد أن فقد جنسيته القبلية التي كان يندسئ شى عباؤها ، وهو ما يظهر له شهاد فى قبيلة « خزاعة » حين خلعت قيس بن الحدادية بسوق عكاظ ، وأثهدت على نفسها بخلعها إياه ، فلا تحتل له جريرة ، ولا تطالب بجريرة يجرها عليه أحد ، وهو - بالتأكيد - هوقف شاق على الخليع ونفسيته ، فقد كاد يفقد هويته القبلية ، وكأنما فرضت عليه العزلة المهلكة .

ويبدو أن لغة الخلع قد سارت إلى جنب مع لغة التعصب ، فكانت كلتاها دافعا للشاعر لأن يحتمى بقبيلته ، ويكثر من التغنى بأمجادها ، ويرصد سلاسل أنسابها على طريقة عمرو بن كاثوم شى معلقته ، وكذا لدى الأحنس بن شهاب فى حديثه الطويل عن مساكن القوم التي همم القول فيها ليشمل مساكن قبائل العرب جميعا ، إذ جعل قومه من بنى تغلب ممن لا يعتدون بموطن محدد لهم . بل يتبعون الغيث حيث كان لعزتهم وقوتهم ، فهم لا يخشون غازيا ،

فقد حصنوا مواضع إقامتهم بخيول قوية ، ترود حول بيوتهم .
ومعنا فرسان أقوياء يعرفون كيف تكون الفروسية وأصول التدريب ،
فى مقارعة الأبطال ، وفنون النيل من الخصم القوى ، فيقول (١) :

لكل أناس من معد عمارة عروض إليها يلجؤون وجانب
لكيز لها البحران والسيف كله وإن يأتها بأس من الهند كارب
ويكر لها ظهر العراق وإن تشأ يحل دونها من اليمامة حاجب
وصارت تميم بين قف ورملة لها من حبال منتأى ومذاهب
وكلب لها خبت فرملة عالج إلى الحرة الرجال كيف تحارب
وغسان حى عزهم فى سواهم يجالد عنهم مقنّب وكتائب
وبهراء حى قد علمنا مكانهم لهم شرف حول الرصافة لا حب
وغارت إياد فى السواذ ودونها برازيق عجم تبغى من تضارب
ولخم ملوك الناس يجبى إليهم إذا قال منهم قتل فهو واجب
ونحن أناس لا حجاز بأرضنا مع الغيث ما نلقى ومن هو غالب
ترى رائدات الخيل حول بيوتنا كعزى الحجاز أعجزتها الزرائب
فوارسها من تغلب ابنة وائل حماة كماء ليس فيهم أشائب
هم يضربون الكبش يبرق بيضه على وجهه من الدماء سبائب
بجأواء ينفى وردها سرعانها كأن وضوح البيض فيها الكواكب
وإن قهرت أسبافنا كان وصلها خطانا إلى القوم الذين نضارب
فله قوم مثل قومي سوقة إذا اجتمعت عند الملوك العصائب
أرى كل قوم ينظرون إليهم وتقصر عما يفعلون الذوائب
أرى كل قوم قاربوا قيد فحلهم ونحن خلعتنا قيده فهو سارب

فذهن أمام شاعر مؤرخ وجغرافى قبلى ، يعرض لنا خريطة
القبائل العربية ، فيصور كيف وأين كانت تعيش ، فيذكر منها « لكيز »
و « بكر » و « تميم » و « كلب » و « غسان » و « بهراء »
و « إياد » و « لخم » ، ثم يختتم بعدها جميعا بقومه وكأنه

ينتوجها بهم ، وعندئذ تستوقفه نزعته العصبية ليراهم أفضل القبائل
على الإطلاق ، بدليل تلك الحرية المطلقة التى تتجسد فى نزولهم أى
الأماكن يريدون ، وهى حرية منحت لخيولهم ولفرسانهم ، فهم قوم
شجعان لا يخشون الصحراء ، ولا يمتنعون من خصومهم ، وهم ينتقلون
إلى حيث يكون الغيث والكلأ على طريقة كليب بن ربيعة وقد عرف
بحامى السحاب من هذه الزاوية ، وكذا على حد قول الشاعر :

إذا نزل السحاب بأرض قوم رعيناه وإن كانوا غضايا

وإذا عصبية الشاعر تمتد لتشمل خيول قومه ، وتمتد أيضا
إلى فرسانها من تغلب ابنة وائل ، على ما فى نسبهم من العراقة
والصراحة والأصالة ، ثم ليسوا خلطاء ولا هجاء ، بل تراهم يتوارنون
الشجاعة ، بحكم صراحة هذا النسب ، ولشجاعتهم دور عديد
يترجمها ما تراه فى وجه زعيم خصومهم من ألوان الأذى ومسبك
الدماء ، وهم يقودون الكتائب من ذوات الدروع الكثيرة ، وأسلحة
المهجوم القوية التى لا تعرف انتكاسة ولا تراجعاً ولا إداراً أو فراراً .
فإن حدث هذا - وهو بالقطع مستبعد - كنت خطى الفرسان أسرع
إلى خصومهم من خطى السيوف إلى الرقاب * وتبدو عنيفة هنا لغة
العصبية الصريحة التى ينتهى منها الشاعر بهذا اللدعاء الذى يستل
من خلاله إعجابه بقومه ، إذ يراهم سوقة أحرارا لا يتراجعون على
اعتاب الملوك ، ولا يريقون فى ديارهم ماء الوجوه ، كما يراهم أفضل
الناس ظرا ، بدليل هذا القياس الجماعى الذى يجمع فيه رؤى
الأقوام كلها لقومه مثلاً علياً يعجزون عن الوصول إليها ، بدليل ذلك
المقصود الذى يصيبهم إن هم أرادوا ذلك أو راحوا يحلمون به *

وهو يختتم حديثه بما سبق أن صور من انطلاق خيول قومه
كنائية عن عزة مكانتهم ، فإذا هى تضرب حيث تشاء ، وكأنهم ملكوا
الأرض دون سواهم من قبائل العرب *

وبذا يأتي هذا الشاهد في مقابل فكرة « الخلع » التي يصاب بها الشاعر ، فيضيق بقومه ، وينصرفون هم عنه ، ومن ثم يتخلى عن عصبية القبيلة ، خاصة إذا كان الخلع لأسباب أخرى غير الخروج على « النظام القبلي » على نحو ما حدث من خلع عمرو بن العاص وعامرة بن الوليد خوئية أن تنعكس العداوة بينهما في صورة نشوب حرب وقتال بين بطون قريش إذا ما قتل أحدهما الآخر .

وتكاد الساحة تتسع للعصبية القبيلة فتظنى على كل شيء حولها . بل قد تضيق صور العلاقات الاجتماعية في زحامها ، فقد يغزو الخلع قومه ليندم لنفسه منهم ، وربما ضحى الشاعر في سبيل عصبية بأدق علاقاته التي تحكمها علاقات الصداقة ، أو حتى علاقات الزوجية (١) .

وتبقى هذه العصبية محركا أساسيا لحياة القبيلة في سلمها وحربها ، كاشفة عن حجم التماسك بين أبنائها ، مما يتبدى في حرصهم على أنسابهم وتزاحمهم على المفخرات والمنافرات ، ورفض الخضوع لغير شيخ قبيلتهم .

وحسما لتداخل العصبية والقبيلة من خلال التاريخ والشعر معا ، يظل الموقف غاية في الوضوح إذا ما عرضنا مرة أخرى لدور الشاعر القبلي ، وهو مكرر تكرار الشعراء بل تكرار قصائدهم في الانتصار الدائم لقضية قبيلته ، بل في شدة حماسه لها بما يرضى حواس أبنائها وحواسه أيضا استجابة منه لإيقاع الحياة ، ومتطلبات الكرامة ، فإن كانت من خلال الحرب حول إليها لغته وحواره وصوره ، وأفرع الناس من حوله على لغة عمرو في تصويره أبناء تغلب :

ونحن الحاكمون إذا أطعنا ونحن العازمون إذا عصينا
إذا بلغ الفطام لنا صبي تخر له الجبابر ساجدين
ملأنا البر حتى ضاق عنا وظهر البحر نملؤه سفينا
ألا لا يجهل أحد علينا فنجهل فوق جهل الجاهليينا

وإن كانت من خلال السلم بدا الشاعر داعية سلام ، وتحول
إلى منذر يخيف القوم من الفناء ويذكرهم بأهوال الحروب من خلال
تجاربهم معها ، وهو يخشى عليهم مزيدا من الفناء على لغة التصوير
عند زهير من هذا المنطلق :

وما الحرب إلا ما علمتم وذقتم وما هو عنها بالحديث المرجم
متى تبعثوها تبعثوها ذميمة وتضر إذا ضريتموها فتضم
فتنتج لكم غلمان أشأم كلهم كأحمر عاد ثم ترضع فتفطم

وهو المنطق القبلى الذى ينصوى تحته الشاعر راضيا فى ظلال
الجماعة ، فإن خلع منها كان لله موقف آخر يكشف عن عنف رد الفعل
لديه ، وفى فقدانه عميقته يفقد كل شئ ، ومن ثم تبدو القبيلة بغيضة
إلى نفسه ، فاتخذ من رموز حياتها مجالا للسخرية والتهمك على طريفة
تأبط شرا فى حديثه عن المفارقات بين الصلوك والراعى ، وكأنه يتحول
بالمشهد كله إلى الرمز القبلى ، ورمز التمرد عليه ، وينتصر لنفسه
فى ظلال فكر الطائفة المتصاعدة :

هذاك همى وغزوى استغيث به إذا استغيث بضائى الرأس نعاق
كالحقف حداه النامون قلت له ذو ثلثين وذو بهم وأرباق

وعند غير الصعاليك تظهر الروح العدوانية طبقا لظروف كل شاعر
على حدة ، على نحو ما رأينا عند عنتره ، أو ما تسجله تجاوزات
طرفه حول النفور منه لإفراطه فى الخمر ، لا لتحريمها بالطبع فى
القبيلة ، ولكن خشية انصراف الفتى الأول عن المهام القبلية إلى
إدمان سكره ومجونه ، ولكن الشاعر لا يتورع أن يجاهر بهذا العداء
من هذه الزاوية ، وهو عداء شديد التميز لأنه عداء السيد لقوم
لا يستطيعون الاستغناء عنه بحال :

فمازال تشرابى الخمر ولذتى وبيعى وإنفاقى طريفى ومتلدى
إلى أن تحامتنى العشيرة كلها وأغردت أفراد البعير المعبد
رأيت بنى غبراء لا ينكروننى ولا أهل هذاك الطرف الممدد

وربما بدت هذه الروح أكثر هدوءاً حين نلتبس فيها ضرباً من الاتساق النفسى الذى يجمع بين سلوك الشاعر وفلسفة حياته وبين موقف القبيلة ، وهو ما يكشفه — على سبيل المثال أيضاً — موقف حاتم الطائي من فضيلة الكرم التى أسرف فيها على نفسه ، وأنفق فى سبيلها كل ماله ، حتى صار مضرب المثل فى العطاء ، فجمع بين المتعذب القبلى وبين لحظة المتعة التى انحصرت لديه فى ذلك العطاء .

وبذا نستطيع الاطمئنان إلى مادتنا التاريخية حول العصر الجاهلى : سواء ما جاء منها من خلال المؤرخ^(١) أو من خلال مادة انشاعر ، لأن الشاعر تحول — بالتأكيد — فى هذا الجيل إلى مؤرخ من طراز ممتاز ، فهو يؤرخ لقومه حين يسجل مناقبهم ، ويرصد لأعدائهم مثالبهم ، ولذا تهنا القبيلة بمولده كما تهنا بمولده الفرسان ، فهؤلاء يحققون لها الانتصارات الحربية وأولئك يذيعونها بين القبائل ويسجلون أبعادها فى ظال ما عرف بالشاعر الحماسى الحربى ، أو شعر الأيام الذى مثل المحمة الكبرى فى حياته العربى القديم .

وبقى للشاعر بعد ذلك عقده الفنى الذى التزم به التزامه بلعقد الاجتماعى للقبيلة ، فلم يستطع الخروج عليه إلا أن يكون متمرداً أو ثائراً ، إذ يظل هذا العقد مجسداً فيما نعرفه من الإشْدال النمطية المكررة للقصيدة الجاهلية .

وصفوة القول فى هذا التناول الجامع فرعى المعرفة من الشعر والتاريخ ، ينتهى بنا إلى الثقة فى المادة التاريخية حين تأتينا من قبل الشاعر الجاهلى بعد تصنيفتها من المبالغات المفرطة التى أُرِضت فى الشاعر حسه القبلى والذاتى معا ، وهى تصفية قام عليها الرواة النقات ممن جعلوا همهم جمع المسادة التراثية أولاً ، وتنقيتها من

(١) على سبيل المثال : الفصل فى تاريخ العرب قبل الإسلام للدكتور جواد على .

حتى انتهى بها المطاف إلى مرحلة التدوين ، مما يبعث على درجات
من الثقة في المدون منها بعد ذلك حول أيام العرب وشعرهم الحماسي ،
أو ما كشف منه عن أى من وجوه الحياة القبلية على مستوى العقد
الاجتماعي أو الفني السائد بين أبنائها ، أو على مستوى الحياة
الاقتصادية والحياة الفكرية واللغوية والعقائدية التي تحكم أبنائها
وتسود بينهم (١) .



-
- (١) يراجع في معالجة هذه الظواهر :
- مرجليوت : أصول الشعر العربي .
 - احسان النص : العصبية القبلية في اشعر الأدوى .
 - يوسف خليف : دراسات في الشعر الجاهلي .
 - د. جواد علي : الفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام .
 - د. طه حسين : في الأدب الجاهلي .
 - د. شوقي : العصر الجاهلي .
 - د. ناصر الدين الأسد : مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية .
 - محمد الخضر حسين : نقض كتاب اشعر الجاهلي .

٢ - الحسن التاريخي في فترات الفتن

وأشد ما يكون الشاعر اندفاعاً إلى حسه التاريخي في فترات الفتن والصراعات التي تتخذ من الشعر درعاً آخر تحتوى به ، ويقوم بالانتصار والدعاية لها ، ولذلك يبدو التناقض واضحاً بين المدح أو الفخر حين يأخذ بعداً سياسياً ، ويخوض قضايا الحكم ، وبين شعر المهجاء حين يأخذ أيضاً هذه الصورة العدوانية على الصعيد السياسي ، وعندها يتحول الشاعر إلى باب تاريخي شديد الخصوبة ، إذ يكشف جوانب قد تظل خفية لولا جرأة بعض الشعراء ، ممن عكفوا على تصوير سلبيات الحكم منذ هجاء عتبة الأسدى لمعاوية ، واتهامه إياه فيإفساد الناس والإسراف في جمع الأموال في قوله (١) :

معاوى إننا بشر فأسجج فليسنا بالجبال ولا الحديد
أكلتم أرضنا وجذذتمونا فهل من قائم أو من حصيد
فهيئنا أمة هلكت ضياعاً « يزيد » أميرها و « أبو يزيد »
أتطمع بالخلود إذا هلكننا وليس لنا ولا لك من خلود
ذروا حول الخلافة واستقيموا وتأمين الأراذل والعبيد

وهو موقف يحسب للشاعر من ناحية جرأته على هذا القول الصريح ، ثم ندرة الأشباه لما يقول ، فإذا هو ينتقد الخليفة في زحام منطق القتل الذي اندفع إليه من خلاله فحول الشعر ، وإذا الشاعر يشكو حال الرعية بهذه البساطة وتلك المعنوية المزوجة بجرأته وحدته ، فهم بشر شأنهم شأن الخليفة ، يجوز عليهم ما يجوز لأبيه من قوانين الحياة ، فمن حقه إذن أن يطالب بالمساواة ، وأن يشكو سوء المعاملة الذي ترجمه فيما كان منهم من أكل أرضهم ، ونهب ثرواتهم ، وكأنهم ينتظرون خلوداً على حسابهم ، فهم يتهاكرون على الدنيا ويتناسون أنها دار فناء لن تمنحهم شيئاً من هذا الخلود ، ولذا يتحول الشاعر بالشكوى إلى نغم قومي عام منذ تعامله مع

— الفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام — جواد على .

١٢٩.

(٩ - حركة الشعر)

الضمائر « إننا بشر ، لسنا بالجيال ، أكلتم أرضنا ، فهبنا أمة » ،
وعندها يتصاعد الصوت القوي ليعكس غضبا يبدو جماعيا كما تنبئه
هذه اسكوى •

وكان الشاعر هنا يرسم للشعراء منهجا يحاول به صرفهم
عن النزاحم والتدخس على قصور الخلافة مدحيين متزلفين ، ويضع
أيديهم على الصور السلبية لهذه الخلافة ، ويخضهم على معاودة
تأمل سرعيتها ، ويقلهم إلى ظروف الفتن التي دبت بين المسلمين
حولها منذ صراعات على ومعاوية إلى قضية التحكيم ، إلى خديعة
العلويين ، إلى تبلور نظرية الشبيعة ، وكذا ظهور المشيقيين ممن خرجوا
على علي راضين للحكيم ، إلى صراعات على معهم ، إلى تذكّر
أحداث يوم صفين ، ويوم النهروان ، وعلى غرار هذا كله سار
الشعراء في تناول الأحداث وما وراءها من دوافع ، وما ترتب عليها
من نتائج جسدها الحكم الوراثي الاستبدادي منذ أن أخذ معاوية
البيعة لابنه يزيد ، وهو ما دفع الشعراء إلى الانقسام إلى
معسكرات متعددة تعدد الفرق السياسية ذاتها •

وتختلف شكوى الشاعر هنا في صورتها النوعية عن غيرها لدى
أصحاب النظريات السياسية ، ممن أخذوا على عاتقهم عبء الدفاع
عن أنظمة الحكم ، أو تبني نظريات تدعمها ، فكان شعرهم أدخل
في باب الهجاء السياسي في النطاق الحزبي ، من هذا الإطار العام •
إذاً بالشاعر ينتصر لحزبه في ظل هذا الهجاء السياسي ، كما انتصر
الميت للعلويين من بني أمية حين حاول إسقاط حقهم في الخلافة
طبقا لمبدأ الوراثة الذي أخذوا به (١) :

وقالوا ورثناها أبانا وأمنّا وما ورثتهم ذاك أم ولا أب
يرون لهم حقا على الناس واجبا سفاهاً وحق الهاشميين أوجب
ولكن مواريث ابن أمية الذي به دان شرقى لكم ومغرب

فهو يطرح الموقف من منظور رفضه للوراثة ، ولكن بدهاء يتجاوز به كثيرا ما سبق أن عرضه الحطيئة في شعر ردتة حين سحر من هذه الوراثة لغرض في نفسه كمرتد حين قال :

أطعنا رسول الله ما كان بيننا
فيالعباد الله ما لأبى بكر
أيورثها بكرا إذا مات بعده
وتلك لعمر الله قاصمة الظهر

فموقف الكميت ينصرف إلى نصرة العلويين الذين أكثر من تردد حببه لهم في شعره ، خاصة في هاشمياته وهي بمثابة ديوان شعره ، ومن ثم كان مدخله إلى نظرية الخلافة من منطقة الشكوى العامة ، على نحو ما عرضه عتبة الأسدي ، وإذا بالكميت يقول ساخرًا من سلوك الأمويين :

أهل كتاب نحن فيه وأنتم
على الحق نقضى بالكتاب ونعدل
فكيف ومن أنى وإذا نحن خلفه
فريقان شئى تسمنون ونهزل

فهو يتجاوز كثيرا مطلب المساواة على الصعيد البشرى الممن كما طرحه الشعراء في حوار مع معاوية ، ويتناول هذه المساواة في صورتها السياسية ، فالجميع مسلمون ، وليس بينهم أهل كتاب ، فكيف يحق لقوم أن يسمنوا حين ينتزعون لأنفسهم كل شيء ، في مقابل سلب الآخرين ممن هزلوا فلم ينالوا أى شيء ! .

وغالبا ما تنصرف الشكوى من مجال هذه المواقف السياسية اتعالج أنماطا وصورا من معاناة الرعية تحت ضغوط الحياة الاقتصادية ، وعندها أيضا تتكشف سلبيات سياسة الخليفة ، صحيح أن الهجاء

قد يتحول من نقد له إلى شكوى مقدمة إليه تبدو ممثلة أو موجهة إلى الولاة وأعمال من المرتشين وأهل العنف ، وهذه قد يشنرك فيها السعراء حتى من المقربين إلى الخليفة ومادحيه ، وكأنه يرتدى نوب انصاح له على طريقة الفرزدق حين يشكو إلى الوليد بن عبد الملك قائلاً :

أمير المؤمنين وأنت تشفى بعدل يديك أدواء الصدور
عذيف بامل يسعى علينا يكلفنا الدراهم في البدور
وأنى بالدراهم وهى منا كرافع راحتيه إلى العبور
إلى سقت الفرئض لم يردها وصد عن الشويهة والبعر
إلى وضع السيط لها نهارة أخذنا بالربا سرق الحرير
فدخلنا جهنم ما أخذنا من الأرباء من دون الظهور^(١)

فهو يتوجه بالشكوى إلى الخليفة في ثوب المادح الشاكي اذى يجب هجاءه على العامد وعلاقته بالرعية ، ومن ثم فهو يمزج المدح بالهجاء فيرى الخليفة عدلاً ، وهو يلتبس في عدله ما يحميه من تعنت ولى رجبروته ، إنقاذاً له من مصدر تلك الشكوى . . . وكأن منطقة الفتنه سنا تتجه من الخلافة إلى ما حولها من سلبيات عمالها وولاة اقليمها ، الأمر الذى ينقذ الشاعر من أن يقع في تناقضات في مدائحه ، إذ تكفيه صلته بالخليفة لأن يظل له مادحاً وإليه شاكياً في آراء واحد .

على أن منطقة الهجاء لم تكن الوحيدة التى ينفذ منها الشاعر إلى مصدر الشكوى ، لعله يخفف شيئاً مما تجيش به نفسه من آلام تحت أنظمة حكم معينة ، بل يمكن أن يضاف إلى هذا من باب الرناء ما ينسج جوهر السياسة بما يحمله من معانى السخط والألم ، أو ما قد تنتسب إليه الرغبة في التهديد والوعيد ، وكأن

(١) ديوان الفرزدق ٢٩٨/١

الشاعر يوظف المراثية للميت من ناحية ، وضد خصومه من الأحياء
 فى نفس الوقت من ناحية أخرى • وهو بذلك يتجاوز مرحلة الراى
 الحزين ، أو الصابر على المصيبة المحتسب الأجر ، ليرتدى ثوب الراى
 الدائر المهدد على طريقة الفضل بن العباس فى رثائه ليزيد بن على بن
 الحسين إذ يقول :

ألا يا عين لا ترمى وجودى بدمعك ليس ذا حين الجمود
 غداة ابن النبی أبو حسين صليب بالكناسة فوق عود
 يظل على عمودهم ويمسى بنفسى أعظم فوق العمود
 تعدى الكافر الجبار فيه فأرجه من القبر اللجيد
 فكيف تضح بالعبرات عيني وتطمع بعد زيد فى الهجود
 وكيف لها الرقاد ولم تراءى جياذ الخيل تعدو بالأسيود
 تجمع للقبائل من معد ومن قحطان فى حق الحديد
 كئيب كلما أردت قتيلًا تدت : أن إى الأعداء عودى
 نجازيكم بما أوليتمونا قصاصاً أو تزيد على المزيد
 ونترككم بأرض الشام صرعى وشتى من قتيل أو طريد^(١)

وكان الشاعر قد أفضى بكل ما تنطوى عليه نفسه من حزن على
 المراثى ، جامعا معه تلك الروح المتمردة الغاضبة التى تملن ثورتها على
 بنى أمية تهديدا ووعيدا ، فهو يلتهم لنفسه ضرورة البكاء ، ولكنه
 بكاء لا يعرف هدوءا ولا صمتا طالبا ظل بنو أمية حكاما ، فهو يتمنى
 لحظة القصاص منهم ، وينتظر يومه ، ولذا ينادى المسلمين إلى
 النهوض ، ويحفزهم على الثأر ليركوهم بين صرعى ومطرودين
 مهزقين بأرض الشام • وهو يرسم — بذلك — مشهدا استنكاريا
 لما شهدته أرض الواقع ، كما يرسم مشهدا آخر لأمنيته التى يحلم
 بها فى أن يرى من صور القتل والمهانة فى بنى أمية نظيرا لما رآته

(١) مقاتل الطالبين ١٤٩

فى الحلوبين ، عاكساً بذلك روح البغض ودوافع الشيعة إليها ، وهو ما كان وراء قصده إلى تفاصيل الأحداث بما يكفى لاستثارة نفوس المسلمين ، وتعبئة القوى النفسية ضد جرائم الخليفة .

وفى مقابل هذه الأصوات ترتفع أصوات شعراء الخلافة ممن أحالوا المدح إلى حديث سياسى لإقناع المسلمين بسياسة الحاكم وتبريرها ، وخاصة أن الخلافة قد استقطبت كبار شعراء العصر ، ليكونوا لها دعاة وأنصاراً ومدافعين ضد هذه الأصوات السياسية المتعددة ، ولا داعى هنا للاستشهاد فهو كثير جداً ، ويكفى مثله أن نتأمل قول النابغة الشيبانى فى مدح يزيد بن عبد الملك بن مروان :

وحباه المليك تقوى وبراً وهو من سوس ناسك وصال
يقطع الليل آهة وانتخاباً وابتهاً لا لله أى ابتهاً
تارة راكم وطورا سجوداً ذا دوع تنهل أى انهلال
وله نجبة إذا قام يتلو سجوراً بعد سورة الأنفال
عادل قسط وميزان هسق لم يحف فى قضائه للموالى
موفياً بالعهود من خنسية له ومن يعفه يكن غير قال (١)

إذ يكفى الخليفة أن يكون على هذه الدرجة من التدين ليستقيم أمر الملك ، وينتشر العدل بين الرعية ، ويصلح حال الأمة ، وليقضى على كل الفتن ، وما نظن أن الخلافة الأموية قد سارت على هذا النهج من التقوى والورع بقدر ما أصبحت هذه الصورة موضع تنافس بين الشعراء ، فهم يحاولون رسمها للخليفة لإقناع المسلمين به ، والدفاع عن حكمه فى الخلافة ، وهم يضعون هذه الصورة فى مقابل الصور الكثيرة التى رسمها شعراء الخوارج لأنفسهم ، ولأنصار حزبهم من التقوى والعكوف على العبادة وقراءة القرآن ، والزهد فى الدنيا ، والتراحم على الموت ، فكان شاعر الخلافة يريد

أن يعرض لهذه الصورة شئبيها فيسكت بها الشاعر الخارجى ،
وكذا كان الحال مع شعراء الشيعة حول تصوير أئمتهم وشباب حزبهم •

وكأنما تناسى شعراء الخلافة الأموية أنها جمعت تناقضات بعيدة
كشفتها سلوكيات الخلفاء التى بدت شديدة التباعد بين سلوك
واحد كالخليفة عمر بن عبد العزيز الذى يعده التاريخ منذ عصره خاضع
الراشدين لما عرف من زهده وتقواه وورعه ، وبين سلوك خليفة
كالوليد بن يزيد وقد تحول إلى زنديق ماجن يدينه التاريخ فى كثير
من أخباره ، ويؤاخذ به الرواة حول كثير من سلوكياته ، بل يتخذ موقفه
مجالا للتشهير بين المسلمين •

فإذا انصرفنا إلى العصر العباسى بدت مشاركة الشعراء شديدة
الوضوح منذ تصوير الثورة العباسية ، وطبيعة تحركها للخلاص من
الأمويين على النهج الذى رسمه بشار غيا حكاة عن نجاحها
واستقرارها ، وإن كان قد انصرف بالعرض إلى موقف شعوبى
جنع به إلى الانتصار إلى عصبية الفارسية حين قال :

نحن جابنا الخيل من بلخ بغير الكذب
حتى سقيناها - وما نبده - نهري حلب
حتى إذا ما دوخت بالشمام أرض الصلب
سرنا إلى مصر بها فى جحفل ذى لجنب
وجادت الخيل بنا طنجة ذات العجب
حتى رددنا .. الملك فى أهل النبى المربى

وعند غير الشعوبيين من الشعراء قد تبدو المواقف محيرة أحباب
بين تأييدهم للخلافة ، وبين رفع شكوى الرعية إلى الخليفة ،
ربما لتناقضات فى سلوك الشاعر نفسه ، وربما كنت انعكاسا لتباعد
الزمن بين قصائده أو خضوعا منه لإيقاع موقف الشكوى ، أو هى
ضرب من جرأة الشاعر على تصوير الحقيقة وتغرية واقع الطبقة

الدنيا أهام عينى الخليفة ، خاصة إذا كانت لديه دالة على الخليفة ،
إذا أخذنا فى ذلك بأشبه قول أبى العتاهية للخليفة المهدى :

أنته الخلافة منقاداً إليه تجرر أذيالها
فلم يك تصاح إلا له ولم يك يصلح إلا لها
ولو رامها أحد غيره لزالت الأرض زلزالها
ولو لم تطعه بنات القلوب لما قبل الله أعمالها
وإن الخليفة من بغض لا إليه ليغض من قالها^(١)

فهو برصد حول خلافته وشخصه من صور القداسة ما جمعتها
الأيديت قهراً لها عليه وسعيها منها إليه دون سواء ، وتأكيد حتمية
طاعته المطابقة وإلا رفضت أعمال العباد من قبل الله تعالى لمجرد أن
تجرؤ النوايا على التشكيك فى إمكانية طاعة الخليفة .

فى مقابل هذه اللوحة يعرض الشاعر نموذجاً من معاناة الرعية
وكأنه واسطة نقلها إلى الخليفة على حد تعبيره الصريح :

من مبلغ عنى الإما بم نصائحاً مقتاليه
أنى أرى الأسعار أسـ مار الرعية غاليه
وأرى المكاسب - نزره وأرى الضرورة فائسيه
من يرتجى للناس غي رك للعيون الباكيه
من مصيبت. جـوع تمسى وتصبح طلاويه
من يرتجى لدفاع كر بـ ملمة هى ماهيه
من للبطون الجائعات وللجسوم العاريه
ألقيت أخساراً إليه لك من الرعية شافيه^(٢)

وكما شاعت الفتنة بين العلويين والأمويين من قبل تكررت المأساة
للمرة الثانية مع صعود السفاح المنبر ، وتسجيله حق الفرع العباسي

(١) الأغاني ٤/ ١٣٣ ، وديوانه ٤٠٥

(٢) ديوان أبى العتاهية ٣٠٣

ففي الخلافة دون الفرع العلوي ، مما أثار حفيظة العلويين ، وأوقد نار الفتنة مرة أخرى لدى شعرائهم ، فظلت معسكرات الشعر قائمة حول تصوير هذا العداء بين شعراء الشيعة على طريقة دعبل الخزاعي أو السيد الحميري ، إذ يقول دعبل في تائيته العلوية :

فاولا الذي أرجوه في اليوم أو غد لقطع قلبي إثرهم حسرات
خروج إمام لا محالة خارج . يقوم على اسم الله والبركات
يميز فينا كل حق وباطل . ويجري على النعماء والنفقات (١)

وهو لا ينسى التوقف عند الجوانب النفسية لأعداء العلويين
إذ يعرضها قائلا :

هم أهل ميراث النبي إذا اعتزوا
وهم خير قادات وخير حماة
وما الناس إلا حاسد ومكذب
ومضطغن ذو إحنة وترات

ولكنه لم يثنأ أن يخفي في نفسه ما حمّاه من بغض للعباسيين
بصفة خاصة ، حين يقول في جرائمهم مع أبناء العمومة :

قتل وأسر وتضريق ومنهبة
فعل الغزاة بأرض الروم والخز
أرى أمية معذورين إن قتلوا
ولا أرى لبني العباس من عذر

واكنه يمتد بالصورة العدائية إلى طرح المقارنة بين قبر الرشيد
وقبر علي الرضا صاحب المأمن الذي أحسن معاملته ، إذ يقول :

(١) معجم الأدباء ١٠٤/١
وزهر الآداب ١٣٤/١

أربع بطوس على القبر الزكى بها
إن كنت تربع من دين على وطر
قبران في طوس : خير الناس كلهم
وقبر شسرههم هذا من العبر
ما ينفع الرجس من قرب الزكى ولا
على الزكى بقرب الرجس من ضرر
مهمات كل امرئ رهنا بما كسبت
وله يذاه فخذ ما شئت أو فذر (١)

فالشاعر يفرغ كراهيته وحبه من خلال حماسه للعلويين ،
وشدة بغضه للعباسيين ، وكأنما تجاهل تماما كل صور العقاب التي
يمكن أن تصيبه من جراء هذا التصريح وإعلان هذا البغض للخلافة .
وكان الشاعر يتزعم كثية المعارضين الذين مثلوا معه مدرسة
تحمل نفس الروح من العدا ، وتعلنه إن استطاعت في بعض الأحيان ،
على طريقة منصور النمرى الذى نظم قصيدته اللامية المشهورة التى
أغضبت الرشيد حتى أرسل في قتل صاحبها ، فوجده الرسول تد
مات ، فأمر الخليفة بنش قبره ، وإحراق جثته ، أولا تدخل الفضل
ابن الربيع الذى أقنعه بالعمو عنه ، ومنها قوله :

شاء من الناس رافع هامل يعملون النفوس بالباطل
تقتل ذرية النبى ويرجون جفان الخلود للقاتل
بأى وجه تلقى النبى وقد ذقت فى قتله مع الداخل
قد ذقت ما دينكم عليه مما وصلت من دينكم إلى طائل
دينكم جفوة النبى وما الجا فى لآل البيت كلواصل

وعلى هذا النهج احتدمت معركة الشعر بين شعراء الخلافة
من انصرفوا إلى الدعاية لها ، وبين الصورة المترنحة التى تراحم

(١) زهر الآداب / ١٣٤١ (٢) نفسه ٧٠٣/٣

حولها الشعراء العلويون أملا في الانتقام من بني العباس ،
ولكن الصورة قد تأخذ بعدا آخر على طريقة النقيضة الأموية :
ولكنها نقيضة سياسية صريحة هذه المرة ، يعكسها ذلك الحوار
حول قضية وراثة الخلافة لأى من الفرعين الهاشميين على طريقة
مروان بن أبى حفصة حين قال للمهدى :

يا ابن الذى ورث النبى محمدا ذون الأقارب من ذوى الأرحام
الوحى بين بنى البنات وبينكم قطع الخصام فلات حين خصام
ما للنساء مع الرجال فريضة نزلت بذلك سورة الأنعام
خلوا الطريق لعشر عاداتهم خطم المناكب كل يوم زحام
ارضوا بما قسم الإله لكم به ودعوا وراثة كل أصيد حام
أنى يكون وليس ذاك بكائن ابنى البنات وراثة الأعمام ١٩
ألغى سهامهم الكتاب فحاولوا أن يشرعوا فيها بغير سهام
ظفرت بنو ساقى الحجيج بحقهم وغررتم بتوهم الأحلام^(١)

فيحييه الشاعر العلوى « جعفر بن عفان الطائى » بقوله :

إم لا يكون — وإن ذاك — لكائن لبنى البنات وراثة الأعمام ١٩
للبنت نصف كامل من ماله والعم متروك بغير سهام
ما للطلق وللبنات وإنما صلى الطليق مخافة الصمصام

ومعنى هذا أن ظاهرة المساء بين الخلافة والعلويين ظلت قائمة
قيام الشعر على تصويرها وتناول أطرافها .

ونظير هذه الفتن السياسية جاءت الفتن الفكرية حول القول
بالاعتزال ، واتخاذ مذهب رسميا للخلافة ، وتبنى قضية خلق القرآن
من قبل المأمون والواثق والمعتصم ، وامتحان الناس بخلق القرآن
وكثرة الدسائس التى هيكت حول مشاهير العلماء وكبار الفقهاء ،
وهى الفتنة التى اندفع بعض الشعراء إلى تصويرها على طريقة على

ابن الجهم فى موقفه منها فى رأيته حول مدح المتوكل وهجاء المعتزلة :

قام وأهل الأرض فى رجفة يخطب فيها المقبل المدبر
فى فئنة عمياء لانارها تخبو ولا موقدها يفتّر
والدين قد أشفى وأنصاره أيدى سببا موعدها المحشر
كل حنيف منهم مسلم للكفر فيه منظر منكر
إما قتيل أو أسير فلا يرثى لمن يقتل أو يؤسر
فأمر الله إمام الهدي والله من ينصره ينصر
وفوض الأمر إلى ربه مستنصرا إذ ليس مستنصر
وقل والأحسن مقبوضة ليبلغ الشاهد من يخضر
أنى توكلت على الله لا أشرك بالله ولا أكفر
لا أدعى القدرة من دونه بالله نحولى وبه أقدر^(١)

فهو يتبنى عرض الموقف السننى للخليفة وله أيضا ، وهو توجه
متميز الشاعر ضد شعراء الاعتزال أيضا على طريقة صفوان الأنصارى
فى قواه مادحا واصل بن عطاء وتلاميذه من المعتزلة :

تلقب بالذوال واحد عصره فمن الليتامى والقبيل المكاشر
ومن لحرورى وآخر رافض وآخر هرجى وآخر جائر
وأمر بمعروف وإنكار منكر وتحصين دين الله من كل كافر
له خلف شعب الصين فى كل شجرة إلى سوسها الأقصى وخلف البرابر
رجال دعاة لا يفل عزيهم تهكم جبار ولا كيد مكر
وأوتد أرض الله فى كل بلدة وموضع فتياها وعلم التشاجر^(٢)

ومع زيادة الفتن تنتشر المشاركة الشعرية ، ويزداد معها تحايل
الشعراء ممن تحولوا بمذاهبهم وفكرهم من مائدة إلى أخرى ، فلم
يثبتوا على البدء ثباتا إلا أن يسيروا فى ركاب الخلافة لضمان البقاء
المتميز فى قصر الخليفة فوق منافسة الشعراء ، وهنا يحضرنا موقف

(١) ديوان ابن الجهم ٧١ (٢) البيان والتبيين ٢٥/١

البحثرى الذى تحول بين اعتزاله بلا مبررات واضحة إلا من هذا المنظور .

ويأتى امتداد الفتن السياسية ممثلا فى مواقف أخرى يحكى منها جانباً تنكيب الرشيد للبرامكة من ناحية ، وموقف المعتصم من الفرس وتحويله إلى الأتراك وبيائه مدينة سامراء لهم ، وحرقة للأفشين بعد ثبوت زندقته من ناحية ثانية ، وإذا بأبى تمام يشغله حجم الحدث المضخم حول حرق الأفشين وصلبه ، فيصور ذلك ضمن ما صورته من فتن العصر فى قصيدته الرائية :

الحق أبلج والسيوف عوارى فحذار من ليث العرين حذار

ثم تمتد الفتن إلى مستوى العلاقات الأسرية بين الأخوين لتدخل منطقة حرجة بين الأخ وأخيه على نحو ما ظهر فى فتنة الأيمن والمأمون ، وكن طبيعياً أن يستوقف الحدث الشعراء ليتخذوا منه مجالا للتعجب والاستنكار ، أو الانقسام على الذات بين التأييد أو المعارضة لهذا أو ذاك ، وهو الموقف الذى يتكرر فى علاقة الأم بابنها حين تضطرب الأمور وتصبح ظرفاً فيها على نحو ما وقع من قبيلة أم المعتز وإنكارها ما لديها من مال كان يمكنها به فداء ابنها ، أو ما حدث قبل ذلك فى موقف المنتصر حين تورط مع الأتراك فى جريمة اغتيال أبيه المتوكل وهو ما دفع الشعراء إلى النظم فى هذه الاغتيالات السياسية على طريقة البحثرى وابن الجهم وغيرهما . بل ربما أثر الحدث الجزئى فى كيان الشاعر فلم يشأ إلا أن يشارك فيه ويرصد أبعاده على نحو ما كان من ترقب الشاعر لنقل الخلافة إلى دمشق لمدة شهرين كرد فعل لاصراعات الدائمة بين المتوكل والأتراك ، مما دفع الشاعر إلى التندر بسلوك الخليفة قائلاً ،

أظن التمام تشمت بالعراق إذا هم الإمام إلى انطلاق
فإن تدع العراق وساكنيها فقد تبلى المليحة بالطلاق

وليس خافيا — بالطبع — أن تمتد مشاركات الحركة الشعرية إلى
نستى نواحي الفتن التي ازدحمت بها البيئة العباسية — وما أكثرها —
فكان الشاعر شريكا للمؤرخ في رصد جوانب تلك الفتن ، سواء ما بدا
منها سياسيا أو فكريا ، أو ما انتشر منها على مستوى الحس الشعبي
بين العنصرين العربى والفارسى واشتداد المعارك اللسانية من قبل
شعراء الفرس ضد فكرة العروبة أو ما كان أيضا من فتن الزنادقة
على تعدد مستوياتها بين زندقة مذهبية وأخرى حضارية إلى جانب
زحام لا يعرف حدودا فى جدل المذاهب الكلامية المتعددة •



٣ - الغزل الكيدى والتاريخ

وهو ضرب من الغزل بدا غريباً ومميزاً لبعض الشعراء الأمويين، ولذا يعد علامة تاريخية بارزة لهم إذ تحولوا بغزلهم هذا المنحى السياسى، ويرد من شعر الغزل الكيدى ما نظمه الشاعر فى ظل حسن النوايا وكأنه يعجز عن كتمان مشاعره ولكنه لا يعجز عن كتمان شعره، إذا أخذنا بما روى لـدى أبى الفرج من موقف عمر بن أبى ربيعة الذى لم يستطع أن يمنع نفسه من التشبيب ببنت الخليفة عبد الملك ابن مروان، وقد حجت على الرغم من وعيد الحجاج له، فيفعل ذلك ثم يقول لرسولها إليه وقد سأله عما قال فيها - لقد فعلت، ولكن أحب أن نكتفم على وينشده قوله فيها:

راع الفراق تفرق الأحباب يوم الرحيل فهاج لى أطرابى^(١)

وهكذا كان موقفه يختلف عما ورد من مواقف لعبيد الله بن قيس الرقيات مع أم البنين بنت عبد العزيز بن مروان وزوج الوليد بن عبد الملك لما حجت وقال:

أصحوت عن أم البنية	من وذكرها وعنائها
وهجرتها هجر امرىء	لم يقل صفو صفائها
قرشية كالشمس أشـ	رق نورها ببيائها
زادت على البيض الحسا	ن بحسنها ونقائها
لما استبكرت الشبا	ب وقنعت بردائها
لم تلتفت للعدائها	ومضت على غلوائها
ولا هوى أم البنية	من وحاجتى للقاءها
قد قربت لى بغلة	محبوسة لنجائها ^(٢)

(١) الأغانى ٣/٣٥٧

(٢) ديوان ابن قيس ١٧٥

فإذا بالموقف يبدو فى ظاهره غزلا بأمر البنين ، ويحمل بين طياته ما يخله من صور الغمز السياسى ، يستهدف منه الشاعر التعريض بزوجة الخليفة ، ومن ثم المساس بشرف الخليفة نفسه ، فهو يختارها موضوعا لشعره ومحورا لغزله ، فهى تغنيه وتهجره ، وهو يكثر من ذكرها ، ثم يتغزل فى حسننها ، ويتوقف عند عراقته نسبها ، بما يكفى لجعله أسير هواها ، لا يكاد ينصرف عنها ، أو يميل إلى غيرها وهو ما تردد عنده فى أكثر من قصيدة سواء أقصد بذلك أم البنين نفسها ، أم رعى بذلك إلى من أشبهها من أميرات البيت الأموى . ففى مدحه مصعب بن الزبير يبدو حرا طليقا من علاقته ببنت أمية ، فلا يتورع أن يجعل من عاتكة بن الزبير بن معاوية امرأة عبد الملك أيضا موضوعا لغزله ، وهنا تبدو مظاهر الكيد شديدة الوضوح . فالشاعر حين يتعلق بالزبيريين ويلتزم بمبادئهم الحزبية ، لابد أن يبغض الأمويين ، وهو يثمنى أن ينكل بهم فى كل أمر يخصهم ، ومنه هذا التعرض الصريح لنسائهم إذ يقول فى عاتكة كائسفا عن توظيفه السياسى لغزله :

عاتك بنت العبشمية عاتكا أثيبى امرأ أمسى بحبك هالكا
بدت لى فى أترابها فقتلتنى كذلك يقتلن الرجال كذا
نظرن إينا بالوجوه كأنما جاون لنا فوق البغال السبائك
إذا غفلت عنا العيون التى ترى سلكن بنا حيث اثنتهين المساكا
وقالت لو أنا نستطيع أزاركم طبيبان منا عالمان بدائك^(١)

وكأنما أراد أن يزيح الستار عن يقصد إليها قصدا ، حتى لا يظن أن المسألة مجرد تشابه أسماء ، فهى عاتكة بنت يزيد التى يمثل اسمها رمزاً من رموز القوة السياسية المثلة فى الخلافة ، هى مقابل ما ينتهى إليه من هوى زبيرى ، يكشف لغزه الملف بوضوح شديد فى قوله :

تذكرنى قتلى بحرة واقم أصيبت وأرحاما قطعن شوابكا
إذ يذكر حرة « واقم » ، وهى إحدى حرتى المدينة ، وهى
الشرقية ، وفيها كانت وقعة الحرة سنة ٦٣ هـ فى أيام يزيد ، ثم يستكمل
المشهد من خلال حسه الفاريخى إزاء قومه جميعا :
وقد كان قومه قبل ذاك وقومها قد أوروبوا بها عودا من المجد تامكا
هم يرتقون الفتق بعد انخراقه بحلم ويهدون الحجيج المناسكا
فقطع أرحام وفضت جماعة وعادت روايا الحلم بعد ركائكا
فهو يكاد يوحد - وهو غريب - بين الموقفين الغزلى والسياسى ،
حين يجعل صعوبة وصوله إليها مرهونا بهذا العداء الذى عقد أمامه
سبيل اللقاء ، فليحدث إلى عيينة ومالك ابنى أسماء بن خارجة ،
وكانا شاعرين غزليين فيقول لهما على لغة الخطاب الموروثة ، وقد
جدد فيها وأضاف إليها :

فمن مبلغ عنى خيلى آية عيينة أعنى بالعراق ومالكا
فهل من طبيب بالعراق لعله يداوى كريما هالكا مثهاكا
فلولا جيوش الشام كان شفاؤه قريبا ولكنى أخاف أن يازكا
أخاف الردى من دونها أن أروها وأرهب كلبا دونها والسكاسكا

فإذا يتحدث عن جيوشهم بالشام ، وخوفه من الرماح والموت ،
دون أن يصل إليها ، ويقحم الإشارة إلى يوم « مرج راهط » بين
« الخشاك بن قيس » من شيعة « ابن الزبير » و « مروان بن الحكم »
سنة ٦٤ هـ ، وهنا يبدأ حوار الصريح حول ثنائية على « مصعب » ،
ويتدرج بالحديث من غزل إلى غزل سياسى صريح ، وبعدها ينصرف
إلى سياسة خالصة فيقول :

فلا سلم إلا أن تقود إليهم عناجيج يثبعن القلاص الرواتكا
إذا حثها الفرسان ركضا رأيتها محاليت بالذحل القديم مداركا

تدارك أخرانا وتمضى أمامنا
 إذا فرغت أخفاره من قبيلة
 على بيعة الإسلام يابعن مصعبا
 أمال على أخرى السيوف البواتك
 نفيت بنصر الله عنهم عدوهم
 ذراديس من خيل وجمها ضباركا
 نداركت منهم عشرة نهكت بهم
 فأصبحت تحمى حوضهم برماحكا
 عدوهم والله أولاك ذالك

فهو يضعنا أمام رصيد سياسى قوامه حديث الحرب ورفض
 السلم ، والتغنى بفروسية الفرسان وركضهم ، وإصرارهم على الأخذ
 بأرهم ، والانتقام لأقوامهم ، يتقدمهم القادة من الأبطال ممن
 لا يصيبهم خوف ولا فزع من قتال ، إلا أن ينالوا من خصومهم نيلا ،
 ثم يطرح على الموقف بهذا دينيا حين يقف عند مصعب بن الزبير ،
 وكانت تلك عدته فى مدائح لمصعب حتى أغضب بذلك الخليفة الأموى .
 ثم تتعدد محاولات ابن قيس للنيل من هبة الخلافة من خلال هذا
 المستوى الغزلى الذى يطرحه أحيانا فى لوحة غزلية كاملة ، على نحو
 قوله أيضا فى مقطوعة لأم البنين :

قد تولى الحى فانطلقا واستطارت نفسه شفقاً
 من لعين تمنح الأرقا ولهم حادت طرقا
 غادروا لادر درهم حين راحوا جوذرا خرقا
 وحالا فى الحزم مؤزره عبقا بالطيب مختلقا
 قد تمنينا زيارته لو أثنانا الزور منسرقا
 لقضينا من لبيتته إنما يشفاق من عشقا
 أسلموها فى دشق كما أسلمت وحشية وهقبا
 ثم تدع أم البنين له معه من عقله رmqبا(١)

إذ يستعرض من المشاهد الغزلية حديث العاشق الوله ، وقد
 اجتمعت عليه هزوم افراق ، وقد رحلت ظعيفته ، فاستطارت نفسه

غرقا ممزقة هنا وهناك حتى أصابها السهد والأرق ثم يدعوا على قومها ، وقد غرضوا عليها الرجيل ، ويتغزل فيها سريعا ، من خلال تصويره حسن وجهها ، وطيب رائحتها ، وبروز أثر النعمة عليها ، ليسجل مزيدا من شوقه إليها ، وقد نأت هي عنه هناك في دمنسق ، واستند به الفراق بعيدا عنها في الحجاز ، فمن أنى له بها ، وقد نأت ونأى عنه معها عقله الذي أفنقده ، على ما في حديثه أيضا من هذه الأبعاد الإقليمية التي ظلت تفصل بين موطن إقامته وبينها •

ولا يكاد ابن قيس يكبح جماح غزله ، أو يتوقف به عند هذا الحد ، بل راح يعرض بالخائفة ، حين يتخذ من المجال السياسي وسيلته — بل مدخله — إلى هذا الغزل على نحو ما نظمته في مدح مسعب ، وهو يوجه القول أيضا إلى بشر بن مروان :

ألا هزئت بنا قرشب	ية يهتر موكبها
رأت بي شبية في الرأ	س منى ما أعيبها
فقلت : ابن قيس ذا ؟	وغير الشيب يعجبها
رأيتي قد مضى منى	وغضاب صواحبهـا
وهـئك قد لـهـوت بهـا	تمام الحسن أعيبها
لهـا بـعل غـيـور قـا	عد بالباب يحجبها
يرانى هـكـذا أمـشـى	فيوعدهـا ويضربها
ظللـت عـلى نـمارقـها	أفديها وأخلبها
أحدثها فتؤمن لى	فأدقها وأكذبها
فدع هـذا ولـكن حـا	جة قد كنت أطلبها
إلى أم البنين متى	يقربها مقربها
أنتنى فى المنام فقد	ت هذا حين أعقبها
فلما أن فرحت بهـا	ومال على أعذبها
شربت بريقها حتى	نهلت بيت أشربها
وأضحكها وأبكيها	والبسها وأسلبها

أعاجبها فتصرعنى	فأرضيها وأضربها
فكنت ليلة فى النو	م نسمرها ونلعبها
فأيقظها مناد فى	صلاة الصبح يرقبها
فكن الطيف من جنى	ية لم يدر مذهبها
يؤرقنا إذا نمنا	ويبعد عنك مربها
لمصعب عند جد القو	ل أكثرها وأطيبها
وأضناها بالويرة	يسد الفخ مقننها
إذا خرجت براية	سراياها وموكبها
بنصر الله يعاوها	ويغريها ويغلبها
ويذكىها بكفيه	إذا ما لاح كوكبها ^(١)

ففى الأبيات يبدو ابن قيس حريصاً على ذهاب معظمها فى
النزل ، وإن كان يريد إخفاء من يقصدها من قبيل الترمويه وربما
اسخرية من حين إلى آخر فربما قصد به مجرد « اسم » من الأسماء
التي ردها الشعراء كأم أوفى أو « أم الرباب » أو « أم الحويث »
أو نظائره لدى أسلافه ، فكان اللجوء إلى « أم البنين » لولا أن
اشاعر يرمى إلى ذلك فى كثير من صوره ، فيجعلها « قرشية » من
دوات المواكب لا الهودج ، وربما عجز عن الوصول إليها فراح يكتفى
بنزله فى مثلها ، وربما حول الخلاص من حقيقة الموقف الغزلى حين
يذكر حواراً حول « مثلها » هذه ، أو حين يجعله لطيف سده ،
والم به ، غلم يبق أمامه إلا أن يتخيل الموقف الذى تنظر « أم البنين »
محوراً له ، قصداً بذلك إلى مزيد من الكيد السياسى للخليفة ،
وإلا انطلق إلى باب الرموز الذى ظل مفتوحاً أمام الشعراء ليختاروا
من الأسماء ما يشاءون بعيداً عن هذا الاسم بالذات ، وممروغة
شعرته وحساسية التعامل معه فى تلك الظروف السياسية العصبية ، ولكن
عبد الله حين يصح باسمها يجعل الموقف حلماً ، أو مجرد طيف
من أطراف الغزل ، وله حينئذ أن يصور ما يشاء تحت معنى هذا

الطيف . ثم يؤكد أنه طيف متميز بخصوصية صاحبه التي يراها جنية لا يعرف لها مذهباً ولا اتجاهها ، في محاولة للتعمية إذا ما سد أما ، الطريق أو وقع في يد الخليفة ، فلم يجد بداً من الاعتذار وقتئذ عن فعلته ، أو لعله يجد لها تأويلاً أو منها مخرجاً .

وتتكرر هذه المشاهد عند ابن قيس حيث تبدو مغلفة بحجب سياسي ، كاشفة عن رغبته الجامعة في الكيد للخليفة ، خاصة حين يسجل ولاءه للزبيريين ، ويصرح بعدائه لبنى أمية ، فلا يتردد — آنذاك — في أن يتعامل بكل سلاح يمكنه به أن يؤذى به الخلافة ، وهي — حينئذ — ممثلة في شخص الخليفة الذي رآه له عدواً في حوار آخر حول أم البنين حيث يقول :

أنا عنكم بنى أمية مزور وأنتم في نفسى الأعداء

وإذا هو يقرب الصورة الغزلية من مدلولها السياسي أيضاً في حين قال :

إن الخليط قد أزمعوا تركى فوقفت في عرصاتهم أبكى
جنية خرجت لتقتلنا مطلية الأقرباب بالمسك
قامت تحيىنى فقلت لها ويلي عليك وويلتى منك
لم أر مثلك ما يكون له خرج العراق ومنبر الملك
ترمى لتقتلنا بأسهمها ونزنها بالحلم والنسك
ياحبذا أم البنين على ما كان من بذل ومن ترك
إن تسلمى نسلم وإن تدعى الإسلام لا نخذلك في الشرك^(١)

إذا يظل واضحاً تلويحه بهذا « المدلول السياسي » في ذكره « خرج العراق » و « منبر الملك » ، وهو تلويح لا يجب إغفاله أو تجاهله ، إذ يأتي من الشاعر عن قصد مؤكد ، وهو ما نجد له نظيراً آخر في قوله :

(١) الديوان ١٤١

بان الحى فاغتربوا	وشف فؤادك الطرب
وذكرك المنازل من	رقية منزل خرب
به أرى أفراس	وخيمسات ومنتصب
غسوا جيراننا فنأت	بهم قذافة صبيب
وغرق بين أهلينا	قديم الذحل والغضب
وقد علمت قريش أن	نا فرع إذا انتسبوا
مزاجح فى صؤوغهم	فرسان إذا ركبوا
وأخوالى بنو ليث	وضن نسلاتهم نجب
هم منعوا تهامة حي	ث تلحمى بعضها الحرب
زمان نفى العزيز بها	الذليل وأمعن الهرب ^(١)

فإذا بتصويره يمتد إلى قضية الثأر والغضب ، وإسلام قريش بأصالة فرعه ، وقوة فرسان قومه ، ويمتد بأصالة النسب إلى أخوانه ونسلهم ، ودورهم فى حماية تهامة ، فى وقت استذل فيه الكثيرون ، وعزت مكانتهم بين الأقوام .

ولم يكن ابن قيس وحيدا فى هذا الميدان المتميز ، فقد شاركه فيه بعض الشعراء ممن قصدوا إلى كتمان ما نظموه فى هذه الأمور شديدة الحساسية ، إذ يروى صاحب الأغاني أن « بديحا » راوى خبر ابن قيس حول [أصحاب عن أم البنين وذكرها وعذائها]

طلب منه ابن قيس أن يكتم عليه بعد أن أنشده أبياته . ولكن وضاح اليمى حين شجب بأم البنين لم يكتم تشبيبه بها ، بل شاع فيها شعره ، وكثر غزله ، حتى ظن أنها تحبه فقتله الوليد بن عبد الملك^(٢) ذلك أن أم البنين قد استأذنت الوليد بن عبد الملك فى الحج ، فأذن لها ، وهو يومئذ خليفة ، وهى زوجته ، فقدمت

(١) الديوان ١٤٢ - ١٤٣ (٢) الأغاني ٢٣٠/٦

مكة ، ومعها من الجوارى ما لم ير مثله حسنا ، وكتب الوليد
يتوعد الشعراء جميعا ، إن ذكرها أحد منهم أو ذكر أحداً ممن
تبعها ، وقدمت افتراءات للناس ، وتصدى لها أهل الغزل والشعر ،
ووقعت عينها على وضاح فهويته •

كما يروى أبو الفرج أنها بعثت إلى كثير ووضاح اليمى وطلبت
منهما أن ينسبا بها (١) •

فأما وضاح اليمى فإنه ذكرها وصرح بالنسيب بها ، فوجد الوليد
عليه السبيل فقتله ، وأما كثير فعُدل عن ذكرها ونسب بجاريتها
غاضرة • ويقال أنها بعد قتل الوليد وضاح اليمى حجت محتجة
ولم تكلم أحدا •

و مما نخله فيها وضاح اليمى حين كان مقيما بدمشق ، وكان نازلا
عليها ، فعلم بمرضها فقل فى علقها (٢) :

حسام نكتم حزنا حثاما وعلام نستبقى الدهوع علام
إن الذى بى قد تفاقم واعتلى ونما وزاد وأورث الأسقام
قد أصبحت أم البنين مريضة نخشى ونشفق أن يكون حماما
يارب أمتعنى بطول بقائها واجبر بها الأرمال ولأيتاما
واجبر بها الرجل الغريب بأرضها قد غارق الأخوال والأعمام
كم راغبين وراهبين وبؤس عصموا بقرب جنابها إعصاما
بجناب طاهرة الثنا محمودة لا يستطاع كلامها إعظاما

ولا تكاد الأبيات هنا تشف عن غزل صريح يوازى كثرة الروايات
حول علاقة وضاح بها ، وكثرة تشببيه حتى هم الوليد بقتله ، فمد أنه
عبد العزيز ابنه فيه ، وقال له : إن قتلته فضحتنى ، وحققت قوله
وتوهم الناس أن بين أمى وبينه ريبة ، فأمسك عنه على غيظ وحنق ،

(٢) نفيسة: ٢٣٨/٦

(١) الأغاني ٢٣٢/٦

حتى بلغ الوايد أنه قد تعدى أم البنين إلى أخته فاطمة بنت عبد الملك
وكانت زوجة عمر بن عبد العزيز حيث قال فيها استكمالا لخيوط المؤامرة
الغزلية من المنظور السياسى :

بنت الخليفة والخليفة جداه أخت الخليفة والخليفة بعلمها
خرحت قوابلها به وتباشرت وكذلك كانوا فى المسرة أهلها
فأحنق واشتد غيظه ، وقال : أما لهذا الكلب مزدجر عن ذكر نساءنا
وأخواننا ، ولا له عنه مذهب ، ثم دعا به فأحضر ثم قتل *
وهما يذكره أبو الفرج فى هذا الجانب أيضا من مواقف
وشعره قوله :

لولا حذارى من الحتوف فقد أصبحت من خوفها على وجل
لكنت لأقلب فى الهوى تبعها إن هواه ربائب الحجل
جرمية تسكن الحجاز لها شيخ عجوز يعذل بالعلل
علق قلبى ربيب بيت ملو ك ذات قرطين وعشه الكفل
تفتت عن منطق تفتن به يجرى رضاً كذائب العسل (١)

فمن الواضح أن الأهر أصبح يمس هيئة الخلافة من خلال هذا
التشبيب المتكرر بأم البنين ، وهو ما تردد فى أكثر من موقف لدى
وضاح على نحو قواه وهو يعتمد إلى الطيف كما ادجأ إليه ابن قيس
فكان مما قاله فيه :

يالقومى لكثرة العذال ولطيف سرى مليح الدلال
زائر فى قصور صنعاء يسرى كل أرض مخوفة وجبال

فلعله اتخذ القصور قرينة من قرائن أم البنين ، وهو ما يزداد
فى شعره وضوحا مرة أخرى حين يشكو الهوى مقسما :

والذى أحرما له وأعطوا بمعنى صبح عاشرات الليالى

ما ملكت الهوى ولا النفس منى مذ عاقتها فكيف احتياالى
 إن نأت كان نأيتها الموت صرفا أو دنت لى فثم خباالى
 يابنة المسالكى يا بهجة النفس أفى حبكم يحل اقتتالى
 أى ذنب على إن قلت إنى لأحب الحجاز حب الزلال
 لأحب الحجاز من حب من فى وأهوى حلاله من حلال

وهنا تتردد إشارات حول مكانتها ، كما يشير إلى ما يقع عليه
 من صور التهديد أو التواعد بالقتل إن هو استمر فى غزله ، وقد كشفت
 أمرها أيضا على نحو من قوله :

ماذا تراعون من فتى غزل قد تيمته خمصانة رؤد
 يهددوننى كيما أخافهم هيهات أنى يهدد الأسد
 وكان مما صرح به من ذكر اسمها وما جناها عليه من ألم
 الهوى قوله :

صدع البين والتفرق قلبى وتولت أم البنين بلعبى
 ثوت النفس فى الحول لديها وتولى بالجسم منى صحبى
 واقد قلت والمدامع تجرى بدموع كأنها فيض غرب
 جزعا للفراق يوم تولت حسبى الله ذو المعارج حسبى

وكذا كثر كلامه حول مكانتها فى بيت الخلافة ، ويبدو أن هذا
 الموقف المكرر كان كافيا لتعريف الناس بها موضعاً للتشبيه ، وإن لم
 يذكر اسمها على نهجه فى قوله :

ربة محراب إذا جئتها لم ألقها أو أرتقى سلما
 إخوتها أربعة كلهم ينفون عنها أفارس الملما
 كيف أرجيها ومن دونها بواب سوء يعجل المشتما
 لأمنة أعلم كانت لها عندى ولا تطلب فينا دما
 بل هى لما أن رأت عاشقا صبا رمته الهوى فيمن رمى
 لما ارتمينى ورأت أنها قد أثبتت فى قلبه أسهما

أعجبه ذلك فأبدت له سنتها البيضاء والمعصما
قامت تراءى لى على قصرها بين جوار خرد كالدمى
وتعقد المرط على حسرة مثل كتيب الرمل أو أعظما

وبصرف النظر عن كثرة الشواهد لدى وضاح أو ابن قيس
على الرغم من أهمية دلالتها ، يظل ابن قيس صاحب قضية يتبناها
ويلتزم بمبادئها إزاء الحزب الزبيرى ، فإذا ما تجاوزنا اتهامه بالانفاق
من منطلق توجيهه إلى قصر الخلافة الأموية لينفدم ببعض مدائحه
هناك للخليفة ، ظلت صورة ابن قيس متميزة تماما فى إطار هذا
الضرب من الغزل السياسى ، ويروى أبو الفرج قصته حين قصص
قصر الخلافة لعله يظفر بعفو الخليفة عنه من خلال شفاعته
عبد العزيز بن مروان ، وكان عبد الملك أرق شىء عليها ، فدخل عاينها
عبد الملك كما كان يفعل ، وسألها إذا كانت لها حاجة ؟ فأجابت : نعم .
فقالت : قضيت لك كل حاجة إلا ابن قيس الرقيات . فقالت : لا تستثن
على شىئا . فنفض بيده فأصاب خدها ، فوضعت يدها على خدها ،
فقال لها : يا بنتى ارفعى يدك ، فقد قضيت كل حاجة لك ، وإن كان
ابن قيس الرقيات . فقالت : إن حاجتى ابن قيس تؤمنه فقد كتب
إلى يسألنى أن أسألك ذلك . قال : فهو آمن ، فمر به يحضر مجلس
العشية . فحضر ابن قيس أمام الناس ، فأخر عبد الملك الإذن له ،
ثم عرف الناس به قائلا أنه القائل :

كيف نوهى على الفراش ولما تشمل الشام غارة شعواء

فأرادوا قتله ، واتهموه بالانفاق ، ولكن الخليفة أخر قتله لأنه
فى منزله وعلى بساطه ، فاستأذنه ابن قيس ليمدحه فمدحه بقصيدته
التي جاء فيها :

غاد له من كثيرة الطرب فعينه بالدموع تنسكب
كوفية نازح محلتهما لا أمم دارها ولا سقب

والله ما إن صبت إلى ولا إن كان بينى وبينها سبب
إلا الذى أورثت كثيرة فى الـ قلب والمحب سورة عجب^(١)

وفيهما قال فى عبد الملك :

إن العتيق الذى أبوه أبو الـ عاصى عليه الوقار والحجب
يعتدل التاج فوق مفرقه على جبين كأنه الذهب

فقال له عبد الملك :

يا ابن قيس مدحتنى بالتاج كأننى من العجم وتقول فى مصعب :
إنما مصعب شهاب من اللـ به تجلت عن وجهه الظلماء
ملكه ملك قوة وليس فيه به جبروت ولا به كبرياء
أما الأمان فقد سبق لك ، ولكن والله لا تأخذ مع المسلسل بن
عطاء أبدا^(٢) .

وتتبلور كثافة الحس التاريخى فى حوار الشاعر بصرف النظر
عن طبيعة الموضوع الذى يعالجه ، ولكن هذا لا ينفى أن ثمة
موضوعات بدت أكثر قابلية للأشباع بهذا الحس ، كأن يجمع الشاعر
بين المدح والفخر ، وعندئذ تتوحد لديه أبعاد التجربة ، إذ يبدو أنفعاله
إزاء المدح والفخر على درجة من التقارب ، لا يسندهما إلا حسه المتدير
حين يأخذ هذه الصورة المكثفة المتميزة على النحو الذى نجده —
على سبيل المثال — عند ابن قيس فى مدحه مصعب بن الزبير وفخره
بقريش فى قوله :

أقفرت بعد عبد شمس « كداء »
« فكدى » فالركن « فالبطماء »
« فمنى » « فالجمار » من « عبد شمس »
مقفرات « فبلدح » « فجراء »

(٢) الأغاني ٥/٨٧

(١) ديوانه ١ — ٦

فألخيام الشى « بعسفان » فالجج
سفة قمئهم فا «لقاع» فا «فالأبواء»
موحشات إلى تعاين فإلسـ
قيا قفار من عبد شمس خلاء
قد أراهم وفى المواسم إذ يعد
ون حطم ونائل وبهاء
وحسان مثل الدمى عيشميا
ت عليهن بهجة وحياء
لا يبعن العياب فى موسم النـ
س إذا طاف بالعياب النساء
ظاهرات الجمال والسر ينظـ
رن كما ينظر الأراك. الظباء^(١)

فلدينا هنا من رصيد الأسماء والأعلام والأماكن ما يرتبط بعمق
تاريخى متميز حين يذكر منها جبل كدى بمكة وعرفة ، والركن اليمانى ،
وبطحاء مكة ، ومنى ، وأماكن رمى الجمار منها ، وبلدح وهو فى طريق
التنعيم من مكة ، وجبل حراء بمكة ، وعسفان على الطريق بين الجحفة
ومكة ، والقاع وهو منزل للحج بطريق مكة ، والأبواء من أعمال الفرع
بالمدينة ، وتعاين وهى عين ماء بين مكة والمدينة ، وكأنه يتحول إلى
جغرافى دقيق يتعلق عقله ووجدانه بكل هذه الأماكن التى يحن إليها
حيننا سياسيا إذ نعتابه الحسرة على ما أصابها ، وقد تحولت عنها
الخلافة بثقلها السياسى إلى دمشق ، وهو ما زال إليها مشدودا على
طريقة شعراء الجاهلية فى تصوير مشاعرهم إزاء الطلل وصاحبته ،
إذ يحيل مشهد الحنين إلى محور نسائى على طريقة أهل الطلل ،
فيذكر من الفرشيات الحسان فى لوحة غزلية موجزة ومتميزة يفرض
عليه فيها الإيجاز طبيعة الموقف غير الغزلى ، إذ يرصد لهن من الصفات
ما يتناسب مع عاو المكانة وطهر النسب ، ورفع الشأن . ترى فيهن

البهجة والحياء وعراقة الأنساب والمروءة ، فلا يقمن بأعمال وضيعة
كمن يطفن بالثياب والعطور فى المواسم من الجوارى والأجنبيات .

وكأنى بالشاعر لا يريد الإطالة فى هذا الوقف فهو يريد أن
يمدح مصعبا ، ويدخل معه شريكا فى القصيدة فيفخر بقومه .
وفى الحاتين يتحول بالحوار تحولا سياسيا واضحا :

حبذا العيش حين قومى جميع لم تفرق أمورها الأهواء
قبل أن تطمع القبائل فى ملكك قريش وتشتت الأعداء
أيها المشتهى فناء قريش بيد الله عمرها والفناء
إن تودع من البلاد قريش لا يكن بعدهم لحي بقاء
لو تقفى وتترك الناس كانوا غنم الذئب غاب عنها الرعاء

فهو يكف على تصوير حله وأمله فى بقاء قريش حتى لا يذنى
سلطانها وسيادتها يوما ما ، وهو نعى يخشى وقوعه إذا ما خضعوا
للأهواء أو تشتتت كلمتهم ، وهنا يبدو الحس القومى شديد السيطرة
على لهجة الشاعر من خلال تلك الواقعية العلمية التى يرصدها فى
« قومى » ، « القبائل » ، قريش ، أعداء قريش ، المشتهى فناء
قريش ، إن تودع قريش + + + +

ولعل تكراره لقريش هنا يسجل ضريا متميزا من إيقاع هذا
الحنين بين سعادته بالانتماء إليها ، وكذا ممدوحه ، وبين خوفه عليها
من طمع القبائل فى ملكها ، أو شماتة بنى أمية فى انهيار سلطانها ،
ومن ثم راح يطمئن نفسه من خلال حس دينى عميق يدين فيه بولاء
كادل لقضاء إله وقدره ، وينذر الشامت والمتمنى بخيبة أهل فيما
ينتظر أو يتمنى ، ويبين اعتداده الشديد بقريش كحامية لكل ما حولها ،
وكان فى قنائها نذيرا بالفناء العام لكل ما حولها من الأحياء ، بل ربما
العالمين جميعا إذ يصبحون غنما بلا راع ، فإذا بهذه الشاعر المتداخلة
تلتقى فى بوتقة الحديث عن قريش ، حيث يسجل الشاعر شديد

خوفه عليها ، وصدق حنينه إليها ، وكامل ثقته فيها من خلال تلك
اللوحات التقريرية المباشرة • ثم يحيل الموقف إلى صورة حكمية
مؤكدّة يغلفها الشـؤـر الدينى العميق الذى يظل حارسا أميناً لنفسيه
الشاعر ، يبعث على الاطمئنان :

هل ترى من مخلص غير أن الله به يبقى وتذهب الأشياء
يأمل الناس فى غد رغب الله دهر ألا فى غد يكون القضاء
نم يزل آمين يحسدنا لنا س ويجرى لنا بذاك الثراء
فرضينا فمت بدائك غبا لا تميمن غيرك الأدواء
لو بكت هذه السماء على قوم كرام بكت علينا السماء

فهو يمزج حديث الحكمة بموقع قريش وأهميتها ودورها وفضلها
على كل من حولها ، وهو بذلك يغيظ خصمه وخصوم قومه ، داعياً
عليهم أن يموتوا من غيظهم ، دخولا بذاك إلى لوحة أخرى من لوحات
رصد الإعلام على الصعيد التاريخى الذى عرضه فى لوحة المقدمة :

نحن منا النبى الأمى والصد يق منا التقى والخلفاء
وقتيل الأحزاب حمزة منا أسد الله والسناء سناء

وإذا برصيد الإعلام يلتقى فى ذاكرة الشاعر بصورة من حنينه
ولمفاته حول كل علم يذكره ، وهو ما سيرد عنه حديث فى تصوير
تلك الواقعية العلمية ، ويكفى أن نلتقط من خيوطها هنا ذلك التوحد
الذيسى الذى يعكس إحساس الشاعر إزاء قومه وإزاء خصومهم ،
وهو ما وظف له حديثه الغزلى من المنظور السياسى أو الكيدى كما
عرضنا ذلك من قبل •

وليس فى هذا التناول تباعد بين حديث الغزل السياسى ومنطق
الحنين الذى رأيناه شديد التدفق لدى الشاعر ، وكأنه يبحث عن
صالته مرة هنا وأخرى هناك ، فإذا هو يجدها حيناً فى مشاهد الغزلية

التي يرددها في ديوانه ، ثم يعود فيعتذر عنها وكأنما أدت وظيفتها حيث حققت له شفاء النفس من بنى أمية ، وسجلت له إخلاصا وصدقا في الانتصار لأبناء حزبه • ويجدها أحيانا أخرى في هذا التناول السياسي الصريح لقضية قریش والحزب الزبيرى ، وهو ما يمزجه بتصوير حنينه وأمله في أن يعود إليها الحكم ، مع هذه البكائيات المرددة حول مقتل الحسين بخاصة ، وشهداء المسلمين بعمامة •

وربما صحح مع نهاية هذا العرض أن نرى ابن قيس مؤرخا وشاعرا معاً ، فهو مؤرخ من طراز متميز تتغلب عليه انفعالاته ومشاعره فيبدو من خلالها صادقاً في كل ما صورته وقرره ، صحيح أنه التقى مع وضاح اليمن في صورته الغزلية ، ولكنه تجاوزه كثيراً في منطقة الالتزام الحزبي التي أخذ نفسه بها ، فبدت بارزة في اتجاهه السياسي قبل الانصراف إلى قصر الخلافة ، أو الوقوف موقف المعتذر بين يدي الخليفة ، وإن دانت هذه الوقفة بدت مبررة إذا أخذنا بمنطق شعراء الأحزاب في مبدأ « التقية » للنجاة من بأس السلطان وبطشه • ومع هذا كله لم يغيب عن الشاعر ذكأؤه في مدائحه للخليفة وكأنما أدرك بطبعه وفهمه لأدواته طبيعة الصورة الاستبدادية المرسومة في أبياته للخليفة الأموى ، وبين الصورة الدينية التي رسمها لمصعب ، فبدأ فيها شديد الحرص على هذا المنطلق الدينى الذى تأكد من خلاله انتمأؤه للحزب الزبيرى ، وهو ما أدركه الخليفة بحسه النقدي والسياسي أيضاً •

وخلاصة القول هنا تعود إلى التأكيد على تحول الغزل إلى هذه المناحى السياسية أو الكيدية ، سواء أقصد الشاعر فيها إلى الإطالة أم شغله الإيجاز ، أو رصد مقولته في إطار المقطوعة أو القصيدة أو اكتفى بالمقدمة الغزلية ، أم عرضه موزعا بين أبيات متناثرة لا يربطها إلا واقع النفس ، وبين هذا وذاك يظل جديداً في حركة التاريخ بل في حركة الشعر أيضاً هذا الاتجاه المتميز الذى ارتبط بصورة الحياة الشعرية في العصر الأموى •

٤ - الواقعية العلمية

وأشد ما يكون الشاعر صدقا حين يتعرض لحدث تاريخي يتحدث فيه بأنسابه أو بأنساب قومه ، معبرا عن واقعه أو واقعهم ، فتضيق أمامه منطقة الزيف ، ويبقى له أن يصدق تاريخا فيما هو بصدده عرضه شعرا ، صحيح أنه قد يسقط انفعالاته على الحدث بما يخفف من حدة موضوعيته ، ولكن دون أن يستطيع أن يغير الوقائع ، ولا أن يزيف نتائجها ، وهو ما نجده بصفة واضحة في تسجيل الشعراء لغزوات والحروب ، ليصبح الشعر بيانات حربية تتسم بتلك الواقعية ، سواء في ذلك حروب المسلمين مع الروم ، أو في تلك الفتن الداخلية التي شغلت المجتمع الإسلامي فترات طويلة ، أو فيما وقع بينهم من أزمات سياسية مع عناصر أجنبية محكومة أو متردة .

وفي حديث الحروب بالذات تسيطر الواقعية العلمية على الشاعر ، بما لا يدع مجالا للشك فيما يقوله أو يصوره ، ذلك أن الواقعية العلمية تعد مقوما أساسيا من مقومات الصدق التاريخي ، على نحو ما نجده في فتح العرب لخراسان بقيادة الأحنف بن قيس التميمي ، وكيف قاتلوا الأتراك الذين أعنوا يزدجرد عليهم ، وطاردهم إلى حدود بلادهم ، إذ يقول ربيع بن عامر وهو واحد من شهداء المعركة وجند القتال :

ونحن وردنا من « هراة » منهاهلا
رواء من « المروين » إن كنت جاهلا
و « بلخ » و « نيسابور » قد شقيت بنا
و « طوس » و « مرو » قد أرزن القنابلا
أنخنا عليهم كورة بعد كورة
نقضهم حتى احتوينا المناهلا

فلله عينا من رأى مثلنا معا
غداة أزرن الخيل تركا وكابلا^(١)

فإذا الشاعر بينى أبياته على أساس من هذا الرصد «الجغرافى»
الدقيق لأماكن الحروب وميادين القتال ، بعيدا عن الزيف أو الافتعال ،
فإذا ما جاءت النهاية انتصاراً لقومه بدا من حقه المغالاة فى تصوير
فرحته بهذا النصر ، إذ يعكس صداه فى نفسه ، أو يصور كيفية قتل
خصمه ، على نحو ما كان من مقتل «يزدجرد» بعد ما أصابه من
شدة الفزع أمام أبطال المسلمين ، وهم يتعقبونه فى فراره ، حتى
يلجأ إلى «طاحونة» على نهر «رزيق» فيلقى بها مصرعه ، وهو
ما يصوره الشاعر أبو بجيد نافع بن الأسود حين يقول :

ونحن قتلنا «يزدجرد» ببعدة
من الرعب إذ ولى الفرار وغارا
غداة لقيناهم بمرور نخالهم
نمورا على تلك الجبال ونارا
قتلناهم فى حربة طحنت بهم
غداة الرزيق إذ أراد جوارا
ضممنا عليهم جانبين بصادق
من الطعن مادام النهار نهارا
فوالله لولا الله لا شئ غيره
لعات عليهم بالرزيق بوارا^(٢)

من هنا يبدو توثيق الأحداث عن طريق الواقعية العلمية أساساً
يعتد به لدى الشاعر ، إذ ينأى عن الوهم أو الافتعال إلا ما قد
يسمح له به من مبالغات انفعالية إزاء نتائج تلك الحروب ، على أن
القول بمنطق المصدق من هذه الزاوية لايعنى اختفاء صور المصدق الأخرى
لدى الشاعر ، فهو صادق اجتماعياً — بالضرورة — إذ يصدر فى

(١) معجم الأدباء ٤١٢/٢ (٢) نفسه ٧٧٧/٢

الغلب عن واقع مناشى ، وتجارب يمارسها ، فى فترة ما من فترات اد انحضارى والسياسى قلما ينفصل عنها ، بحكم طبيعة الانتماء ، واتاس المادة الفنية من طبائع الواقع الذى يعيشه • وهو يصدر أيضا عن صدقه الأخلاقى الذى يجنبه الجور على الحقائق ، أو الانزلاى بها إلى مناطق الزيف أو الإضافة ، أو التعديل بما يمكن أن يشكك ذى شعره •• ثم هو على المستوى الذاتى يبدو صادقا فنيا إذ يتسق مع نفسه تجاه موضوعه ، وتبدو ذاته مؤكدة التفاعل معه على المستوى العقلانى أو الشعورى على السواء •

وتبدو الصياغة القصصية عنصرا من عناصر الموضوعية بما فيها -ا من توقف عند أمكن الأحداث ، أو عند الوقائع نفسها أو تصوير طبيعة البطولات ، أو الصعوبات التى تواجه البطل ويعانى الكثير حتى يتجاوزها •

كما تظل السرعة الفنية إحدى الظواهر الشائعة فى كثير من قصائد اشعر الحربى ، وتعد بمثابة اتجاه يكشف عن الاتساق مع إيقع التجارب ، والتفاعل الصادق معها ، وهى سرعة تنعكس عن الإكثار من لغة الارتجل وغلبة منطق البديهة ، أو تفضيل النظم فى بحر الرجز ، أو الإكثار من مشطورات البحور ومجزئاتها ، أو الاكتفاء بالمقطوعات دون الانشغل الفنى بعرض الطوال من القصائد •

وقد ترد الإطالة فى نماذج محددة من هذا الشعر تجعله أقرب إلى النظم ، لأنها لا تصدر عن تجارب أو تنقل مشاعر ، بقدر ما تهدف إلى نقل معلومات ورصد أخبار ، فى صورة يسهل حفظها وتداولها ، وهى أقرب إلى أبواب الشعر التعليمى أو التاريخى ، حيث تحكى حديثا جديلا يحرك كيان المجتمع من خلال سجل ضخم لأحداث أخرى جسام سبق إليها هذا الحدث ، وهى إطالة تأتى عن عمد إلى تحويل الشعر إلى نظم تاريخى يشغل فيه الشاعر بذلك البعد التاريخى أكثر من أى شىء آخر •

وتبرز كثرة المواقف التقريرية ، وكذا العمد إلى الإكثار من اللغة المباشرة التي قد تتجاوز التصوير ، وهو من أخص خصائص الشعر وعرض التجارب ، أمام واقع يجب أن يسجل ، فلا بد أن تكون وسيلة التسجيل موضوعية حتى نطمئن إلى ما ترصده من أحداث ربما يؤثر عليها منطق المجاز أو الصورة ، إذ قد يصرفها عن وجهتها الصحيحة طبقاً لأدوات الشاعر وطاقاته الخيالية التي ربما أفلحت الخيال فغير من حقائق الواقع ، وهذا ما يقصر بالتاريخ ، ويجب أن يتخلص منه الشاعر ، أو — على الأقل — يحسن له ذلك .

ولعل حديث الإعلام يظل شاهداً مؤكداً لهذه الواقعية ، على ما قد يبدو من الإفراط أحياناً في عرضها حتى يكاد النص الشعري يتجاوز ذاتية الإبداع ، إلى غيرية هذا الركam العلمي على ما له من أهمية خاصة يرصد منها مثلاً قول ابن قيس الرقيات في هزئته :

نحن منا النبي الأمي والصديق منا التقي والخلفاء
وقتل الأحزاب حمزة منا أسد الله والسناء سناء
وعلى وجعفر ذو الجناحين هناك الوصي والشهداء
والزبير الذي أجاب رسول الله في الكرب والبلاء بلاء
والذي نعص ابن دومة ما توحى الشياطين والسيوف ظماء
فأباح العراق يضربهم بالسيف صلتاً وفي الضراب غلاء
غيبوا عن مواطن مفضعات ليس فيها إلا السيوف رخاء
ففسعوا كي يخللوك ويأبى الله إلا الذي يرى ويشاء
حسداً إذ رأوك فضلك الله بما فضلت به النجباء
فعلى هديهم خرجت وما طبك في الله إذ خرجت الرياء
إن نعش لا نزل بخير وإن تهلك نزل مثل ما يزول العماء^(١)

وكأنه بذلك يحكي تاريخ الدولة الإسلامية في مهدها من خلال رصد هذه الأسماء بدءاً من رسول الله ﷺ ، إلى الصديق رضى

الله عنه ، إني الخلفاء الراشدين جميعا ، وما عرفوا به من التقوى والورع ، إلى المجاهدين الذين خالوا أجر الشهداء دفاعاً عن دينهم ، ومنهم حمزة وقد لقب بأسد الله ، وقتل على يد وحشى غلام جبير بن مطعم يوم أحد ، ومنهم على رضى الله عنه وأخوه جعفر الذى لقب بذى الجناحين لما قله عنه رسول الله ﷺ حين نعى إلى زوجه أسماء « إن الله جعل لجعفر جناحين يطير بهما فى الجنة » وهو ما رده ابن قيس فى قصيدة أخرى قالها فى مديح عبد الله بن جعفر :

لقاء ابن جعفر ذى الجناحين الكريم النصاب فى الأسلاف

كما يذكر من العشرة المبشرين بالجنة الزبير بن العوام ، وكان أحد الستة أصحاب اشورى ، ومن أصحاب النجرتين وشهود الغزوات ، وأول من سل سيفاً فى سبيل الله وعنه قال ﷺ « إن لكل نبي حزانيا ، وحوارى الزبير » وكان مقتله يوم الجمل ، كما يذكر « ابن دومة » وهو « المختار الثقفى » ، كما يذكر الذى نغصه يقصد به « مصعب بن الزبير » حيث كان المختار متعدد الاتجاهات بين خارجى زبيرى ورافضى ، وقارب مسلك الزنادقة فيما ادعاه من وحى الشياطين إني به بأقوال مسجوعة .

فلشاعر يجمع هذا الرصيد من البطولات التاريخية جمعاً مقصوداً باعتبارهم من حماة العقيدة ، ورجلات الإسلام الذين يدفعون عنه ليدخل بعدها إلى خصوص الصورة فى مدح مصعب فيقول :

إنما مصعب شهاب من الله تجلت عن وجهه الظلماء
 ملكه ملك قوة ليس فيه جبروت ولا به كبرياء
 يتقى الله فى الأمور وقد أفلح من كان همه الانتقاء
 إن لله در قوم يريدونك بالنقص والشقاء شقاء
 بعد ما أحرز الإله بك الرتق وهبت كلابك الأعداء

وكأنه لم يشأ أن تضيع قصيدته كلها فى مدح مصعب ، فاختار له من دائرة الفضيلة جوانبها الإسلامية فجعله شهاباً من الله ، لا يعرف الكبرياء ولا العنت ، بل يتمتع بالتواضع لخالقه حيث يخشاه وينتقيه فى كل أموره ، وكأن الله قد جعله سبباً لأب الصدع وإزالة الفرقة بين المسلمين • فبدت الصورة - فى مجملها - دينية . وهى التى عرضنا لها آنفاً فى غضبة عبد الملك بسبب مقارنتها بما غاله عبيد الله فى مدحه حين جعله ملكاً متوجاً كملوك العجم •

ويتجاوز الشاعر هذه الأبعاد الشخصية إلى ما درج عليه من رصيده التاريخى المقصود ، فيعود إلى الفخر الجماعى وهو أيضاً مدح جماعى :

ورجال لو شئت سميتهم منا ومنا انقضاة واللماء
منهم ذو الدى سهيل بن عمرو عمة الجار حين حب الوفاء
حاضه أخواله خزاعة لما أكثرتهم بمكة الأحياء
حين قال الرسول زولوا فزالوا شرع الدين ليس فيه خفاء
ورجال من الأحابيش كانت لهم فى الذين حاط دماء
والذى أشربت قريش له حب عليه مما يجب رداء
وأبو الفضل وابنه الحبر عبد الله له إن غى بالرىء الفقهاء
والذى إن أشار نحوك لطماً تبع اللطم نائل وعطاء
والبصير الملتى تعد إذا لنا س لهم جاهلية عمياء
يطمعون السديف من قحد الشو ل من آوت إليهم البطحاء
فى جفان كأنهن جواب مترعات كما يقيض النهاء
وهم المحبون فى حلح اليمن ة فيهم بسماحة وبهاء
وعياض منا عياض بنى غنم كان من خير ما أجن النساء

وإلى هذا المدى يكاد يتوقف لديه الفخر ليدخل منطقة نفسية أخرى تخيم على نفسه فيها علامات حزن وكآبة ، بعد أن صه

جمعا من الرجال أسهبوا فى كل مجالات الحياة بين أبطال وقضاة وعلماء ، يذكر منهم سهيل بن عمرو بن عبد شمس ، وهو الأعمى الخطيب ، وكان من أشرف قريش ، أسلم يوم الفتح ، وقام بعد ذلك بـعدة خطيبا حين توفى الرسول ﷺ وهاج أهل مكة ، وكادوا يرتدون ، فسكن الناس وقبلوا منه ، وكانت أمه خزاعة وهو ما أكده الشاعر فى نسبه وأخواله وموقعه من الناس حين خطب فيهم • كما يذكر الأحابيش وهم جماعة من قريش نسبوا إلى حبش ، وهو جبل بأسفل مكة ، لأنهم تحالفوا بالله إنهم ليد على غيرهم ما سبنا ليل ووضح نهار ومارسا حبشى •

كما يذكر أبا الفضل العباس بن عبد المطاب ، وما عرف عن ابنه عبد الله من فصاحة وبيان وتفقه فى الدين حتى عرف بحبر الأمة ، وكذا يذكر عثمان رضى الله عنه ، وما ناله من حب قريش واحترامها ، ثم يذكر عبد الله بن جدعان ، وكان قد كبر فاجر عليه أهل بيته أن يعطى أحدا ، فكان إذا جاءه الرجل يسأله قال : إني سوف ألطمك ، فلا ترض حتى يفتدى منك بما تريد أو تلطمنى • وهو يضيف إلى هذه الأعلام التاريخية رصيذا عاما من تلك البحور التى نضجت على الناس بكرمها ، فأطعموهم بلا حدود ، وقد عرفوا بشرف مكانتهم وعزتهم ، وكأنه يتوج هذا الجمع من كرام القوم بما يخص به عياض بن غنم الحارث بن فهر ، وكان شريفا وله فتوح فى زمن عمر بن الخطاب ، إذ يجعله ابن قيس من خير ما ولدت النساء •

فإذا انتقل الشاعر إلى لوحة الخوف والحذر بدا شديد الحسرة والحنين إلى قريش :

[يراجع فى عرض هذه الجوانب التاريخية جهد الدكتور احسان عباس وهاق الديوان فى الهوامش] •

عين غابكى على قريش وهل ير
معشر حتشهم سيوف بنى الـ
ترك الرأس كالتغامة منى
مثل وقع القدوم حل بنا فالـ
ليس اله حرمة مثل بيت
خصه الله بالكرامة فالبا
حرقته رجال لخم وعك
فبنينا من بعد ما حرقوه

جمع ما فات إن بكيت البكاء
علات يخشون أن يضيع اللواء
نكبات تشرى بها الأنبياء
ناس مما أصابنا أخلاء
نحن حجابنا علينا الملاء
دون والعاكفون فيه سواء
وجام وحمير وصداء
فستوى السمك واستقل البناء

فهو يكاد يتحول إلى هذا البكاء كرد فعل لواقع الأحداث المخزية
من أقوام لخم ، وعك ، وجذام أيام عبد الله بن الزبير وبنى أمية .
ولكنه يتذكر حرمة بيت الله ، وكيف خصه الله بالكرامة ، وخصهم
بالعزة لكي يكونوا خدامه ، ولا يكاد ينهى الحديث إلا أن يسجل
أمله في ثورة تقضى على بنى أمية ، وقد أعلن صرخته صريحة ببغضه
لهم وعداوته :

كيف نومي على الفراش ولما
تذهل الشيخ عن بنيه وتبدى
أنا عنكم بنى أمية مزور
إن قتلى بالطف قد أوجعتنى

تشمل الشام غارة شبعواء
عن براها العقيلة العنزاء
وأنتم فى نفس الأغنياء
كان منكم لئن قتلتكم شفاء

فهو يشير إلى مقتل الحسين فى كربلاء من ضواحي الكوفة
فى الطف ، وقد قتل معه كثير من القرشيين ، مما يسجله الشاعر
حزنا كلما تذكر الحدث المؤلم ، وإذ هو يردد حنينه إلى قريش ويضيق
ثرا بالشام وأهلها وحكامها ثم يصرح بحقيقة بغضه بنى أمية
بالتحديد ، وكذا أحزانه من خلال الأحداث المحزنة التى أوقعوها
بالحسين والمسلمين .

وعلى هذا تبدو القصيدة فى مجملها بمثابة عرض تاريخى

لشريط أحداث ووقائع عكف الشاعر على رصدها بهذا الوضوح ،
قاصدا إلى هذه التفاصيل التي بثها بين أبياته • ويكفى هذا الرصيد
من الأسماء والأعلام سواء أكانت أماكن أو غزوات ، أم أسماء
أبطال أو علماء ، تكفى شاهدا على الانطلاقة التاريخية البارزة التي
اندفع منها عبيد الله • وإذا زحام هذا الكم الضخم من الأسماء لا يغيب
انفعالاته بقدر ما يظهرها بين القوة والضعف ، والخوف والحزن
والأمل ، وبين الأمل والرجاء ، مما يجعل القصيدة معرضا نفسيا
طبيعا بتقبل تلك الانفعالات مدعومة بحسه التاريخي بصورة غاية
فى الوضوح •

وتكاد النماذج التقليدية التي نعرفها تحت مسمى شكل القصيدة
أو منهجها تختفى فى ظلال هذه اللغة الحربية ، مما يتعلق بذلك التعدد
الموضوعى بين جزئياتها ، فإذا الشاعر يقدم لموضوعه بطل أو بغير
ذلك ، وإذا هو يرحل عبر الصحراء ، ويفثر حكمه وخلاصة تجاربه
فى زحام موضوعات قصائده ، وإذا هو يصور بين هذا ما يصوره
من مدح حربى أو غير حربى • أما فى حماسات الحروب فلا نكاد نجد
لدى الشاعر فراغا طويلا يتيح له هذا العكوف على بناء قصيدته
وطرح صوره ، إلا ما جاء من ذلك على ندرة فى المدح الحربى على
نحو ما صنع أبو تمام فى بانيته المشهورة حول فتح عمورية •
ومع هذا فقد حقق لها توحدا موضوعيا دقيقا حين جعل المقدمة
الحكيمة جزءا من بناء القصيدة الموضوعى ، وهو موقف يحتاج فى
عمومه إلى تحليل من عدة نواح : فالشاعر فى إطار اللبس الحربى
يبدو سريع الاستجابة لانفعالاته ، وكذا انفعالات من حوله من الفرسان ،
هذا إذا كان فارسا مقاتلا ، أو حتى إذا كان مجرد شاهد عيان
بقوم بمهمة إذاعة البيان العسكرى الذى يسجله ويصوره ،
وهذا الخضوع ينعكس من خلال تلقائية واضحة فى صيغ التعبير
وأساليبه ، مما يفقده البحث عن المنهج التقليدى ، أو حتى الإصلاح على

القوالب الجاهزة • فالأولى بالشاعر آنذاك أن يعبر واقعته دون أن ينتظر حكما نقديا من قبل حاشية الخليفة ولا حتى من الخليفة ذاته •

من هنا يبدو الشعر — فى هذه الأطر التاريخية — قريبا جدا من نفس المبدع قربه من نفس جمهوره من المتلقين ، وربما بدا الأهم — هنا — هذه الذاتية التى تنطلق القصيدة على أساس منها ، وهى ذاتية انفعالية لا تجوز على المادة الواقعية التى تملأها الأحداث على الشاعر ، بل ربما فرضتها عليه فرضا •

وأشد ما يكون الحس القبلى أو القومى ظهورا فيما ينظمه الشاعر الحماسى ، ذلك أنه ينتمى إلى أحد الفريقين المتحاربين ، وهو المتحدث الرسمى بلسان فرقته أو معسكره ، فلا بد أن يدين له بالولاء ويسجل ضريا من انتمائه إليها ، ولا بد أن يكون ملتزما عن قناعة منه ، وحرص على مبادئ معسكره ، فإذا هو يتحدث انفعاليا من هذا المنظور ، فتنبأور فى قصيدته طبيعة الاحساس بالنصر أو الخوف من الهزيمة ، ليعبر عنها من خلال تلك الصياغة الحربية ، وعندئذ يمزج الشاعر الحدث بانفعاله الذى يظل واضحا فى تناقض مواقفه النفسية بين فرح ، أو كآبة ، أو شماتة ، أو إشفاق وخوف ، أو حسرة وندم ، إلى غير ذلك من العواطف المعقدة التى لا زال يتأثر بها ويعبر عنها فى قصيدته بما يتسق مع نوعية الموقف الذى يعيشه •

ويأتى عنصر التشابه بين القصائد الحماسية التى يفرضها هذا الموقف الحربى ظاهرة مميزة له حيث تتقارب فيها انفعالات الشعراء ، ويتمثل هذا العنصر فى تكرار لوحات فنية معينة ، تكاد تتشكل منها القصيدة باستمرار ، وهى تجمع أيضا بين الحسى والانفعالى وبين الترتيب المنطقى للأشياء • فإذا بالشاعر الحماسى يدور أساسا حول تسجيل دوافع الحرب لإنصاف قومه بالطبع ، ثم يتدرج ليصور الوقائع على اختلاف صورها ، متخذا من الفرسان مادة تصويره على

لغة الإنصاف إذا ما وصف قائده وجنده وعدوه ، وكذا يتخذ من ميدان الحرب مجالا للتصوير ، ومادة لتأكيد البطولات ، مستندا في ذلك إلى ما سجلناه آنفا في تلك الواقعية العلمية التي تعد سمة أساسية له ، ذا النمط الشعري . وحتى إزاء هذه الواقعية يبدو الشاعر متعاطفا — بالطبع — مع بعض الأسماء للأماكن أو الأشخاص ، أو شديد الحنين إليها ، في مقابل رفضه وبغضه لما يخص أعداءه منها ، وكأنه ينثر انفعالاته إزاء المكان ، وإزاء الجند ، وأزمة الحروب أو الغزوات ، لينتج هذا التشابه بطبيعة التقنى بلحظة الانتصار وفرحة الفوز ، وعندها تبدو كل مقاييس الكون خاضعة لانفعال الشاعر ، وهو ما يبدو — بدوره — نموذجا معبرا عن الوجدان الجمعي ، إذ تتجسد في صورته نغمة الحس القومي ، وتنعكس من خلال لغته إيقاعات العصبية إذا تعلق الأمر بالبناء القبلي ، وربما انعكست من خلال تلك الرابطة الروحية أو الحس الديني ، إذا كانت القضية دفاعا عقائديا عن مبدأ أو نظرية ، أو موقف ديني يلتزم الشاعر بالدفاع عنه ضد خصومه .

وأخشى أن يكون الإسراف في عرض الشواهد هنا — وما أكثرها — مجرد إطالة قد لا تأتي بجديد في تعميق الظاهرة ، إذ يكفي أن نتخذ من الشعر الحماسي لدى قمم الشعر العباسي مجالا لطرحها ، والتأكيد عليها من خلال ما يسمى بالروميات لدى أبي تمام أو البحتري أو أبي الطيب أو أبي فراس ، أو الشريف الرضي ، أو غيرهم من شعراء العصر ، أو ما رصد في السيفيات ، أو الكافوريات ، فكل شعر تاريخي يعتمد على هذه الواقعية العلمية التي ربما اتخذها الشاعر أحيانا مجالا للتلاعب بصنعة اللفظية ، خاصة عند من عرفوا بشغفهم بها على طريقة أبي تمام في تصوير عمورية مثلا رمزا للخراب مما يعكس المفارقة بين الأسم وتحويل الدلالة إذا جعلها :

لما رأت أختها بالأمس قد خربت

كان الخراب لها أعدى من الجرب

أو ذلك القصد إلى التلاعب والعمق في فهم اللفظ في قوله عن
يوم قران ؛

قربت « بقران » عين الدين وانتشرت
« بالاشتريين » عيون الشرك فاصطلما

وهي صنة تظل بمثابة إضافة إلى الرصيد العلمي الذي انتهى
بشعراء العصر إلى تدوين تاريخه ، وتسجيل حروبه ومعاركه ،
وإن شئت فقل إلى مزيد من توثيقه من خلال التركيز على الأحداث
الكبرى التي عرفها •

٥ - النقائض تاريخ - تاريخ النقائض

وفى هذا الموقف الفنى بالتحديد يحسن التوقف عند فن النقيضة من خلال تريخها أولا ، ثم من خلالها باعتبارها تاريخا فى ذاتها ثانيا .

فمن المنظور الأول : يمكن تأمل تاريخ النقيضة من خلال امتداد لها طويلا طول تاريخ الشعر نفسه ، إذا وضعنا فى الاعتبار ما نسب فى مختارات الشعر الجاهلى من شعر مناقضات دارت فى قصائد للحصين بن الحمام المرى ، أو فى شعر بشر بن أبى خازم من قدامى شعراء الجاهلية ، كما يروى ذلك صاحب المفضليات .

وكأن هذه البداية كانت مؤشرا إلى الامتداد التاريخى القديم للفن الذى لم يكده يعرف توقفا ، بقدر ما شهد تطورا وتجديدا انطلقا به من الإطار الفردى إلى أطر جماعية ، أو حتى ما أخذه من صور سياسية من منطلق الأداء الوظيفى الذى ارتهن به .

ونظرا لطبيعة الحياة الحربية فى المجتمعات الجاهلية القديمة ، وبحكم قيام حياة العرب أساسا على شريعة الغزو ، والوقوع الدائم بين تناقضات النصر والهزيمة ، وحديث المثالب والمناقب ، كان طبيعيا للفن الذى لم يكده يعرف توقفا ، بقدر ما شهد تطورا وتجديدا انطلقا به وهو ما يتطور مع الغزوات الإسلامية بين مدرستى الإسلام والشرك فى المدينة ومكة ، وهو ما تحكى منه أطرافا نقائض الشعراء فى تلك الفترة ، وحولها تعددت الدراسات الأدبية سواء حول جمع المادة أو دراستها^(١) .

(١) يراجع السيرة لآتن هشام ، تاريخ النقائض للشايب ، واتجاهات الشعر فى العصر الأموى لصالح الهادى ، والتطور والتجديد فى الشعر الأموى للدكتور شوقى ضيف .

ومع تطور حركة التاريخ من صراعات حربية حول العقيدة تتعدد الأحزاب السياسية في العصر الأموي ، وتبدو الخلافة في حاجة إلى هذا الفن لأداء وظائف محددة قصدت إليها قصداً ، عندها يتحول إلى فن له تخصصه وله فحوله ، فبدأ متخصصاً على المستوى البيئي من ناحية ، بدليل ارتباطه ببيئة العراق وعلى وجه التحديد بمدينتي البصرة والكوفة ، معقل الخوارج والشيعية ، وعلى مستوى الفحول أنفسهم من ناحية أخرى ، بدليل تحول شعراء المدح الكبار إلى شعراء نقائص ، لا من قبيل المصادفة ، بل من قبيل التوظيف المتعمد من قبل الخلافة ، فهم شعراء مدح في دمشق وشعراء هجاء في العراق إلى حيث تريد الخلافة هذا أو ذاك ، هنا أو هناك .

ومع تحول فن النقيضة إلى إطار هذا التخصص ، ومع تشكلها كفن شعري متميز له سماته ومقوماته الخاصة ، وله وظائفه المحددة ، بدت النقيضة لصيقة بالحياة الأهوية ، مقرونة بها ، فمتى تحدثت عن النقيضة قفز ذهنك إلى أزهى عصورها ، وهو العصر الأموي ، وبعده تتحول إلى ضروب أخرى من فن الهجاء السياسي أو غير السياسي ، فهو يتجاوز — على أي حال — منطق الحسن القبلي ، وجمهرة الأسواق الأدبية ، إلى دلالات سياسية بدت أشد خطراً لدى الشعوبية ، فكان الهجاء جزءاً من معارك الفرس مع العرب أو العكس ، وفقدت النقيضة صورتها الاجتماعية وأسواقها الأدبية ، لتتحول إلى تجاوزات غير مقبولة في هجاء الأمم ، والغضب من عراقة حضاراتها على منهج بشار وأبي نواس والمتوكلي وأضرابهم من شعراء الموالي في العصر العباسي .

أما المنظور الثاني : ويجدر أن يكون موضع الحوار هنا ، فيتوقف عند النقيضة باعتبارها مادة تاريخية ، يمكن تلمس قيمتها في التاريخ للأدب العربي في عصرها بصفة خاصة ، ومن ثم يمكن دراستها على مستويين :

المستوى التاريخى ، والمستوى الفنى ، ومن خلالهما معاً تظل
النقيضة شاهداً قوياً على عصرها من ناحية ، وعلى امتدادها التاريخى
نموذج مكمل لمقوماتها الجاهلية من ناحية أخرى . فما زال حديث
الأيام يسيطر على شاعر النقيضة ، وهو حديث تاريخى بحث يعيد
إلى الأذهان صور الأيام الجاهلية ، ونماذج من تغنى شُعراء العصر
بها من خلال أيام القحطانية ، والعدنانية ، وما أملته على الشُعراء
حوادث العصر الاجتماعية ، فوزعت المادة بين المستوى الفردى
الذى قد يحكى تاريخ الشعاع من خلال القحط والهجاء ، وعلى
المستوى القبلى الذى يعرض تاريخ الجماعة من خلال نفس الموضوعين .

وفى كل الأحوال يظل التاريخ مسيطراً على كيان النقيضة ،
مجسداً أهم مقوماتها بين حديث الأيام ، والأحساب ، والأنساب ،
المثالب ، والمآثر ، إذ تلتقى كلها فى حساب تاريخ المجتمع الجاهلى
لترصد كل ملامحه وأبعاده .

ويزداد الموقف التاريخى تأكيداً حين نلتقى بمادة النقيضة فى
بداية عصرها الذهبى موزعة بين الشعر والنثر ، فهى بدايات تمهيدية
لها يقف النثر شاهداً على ضرورة الحاجة إليها ، على النحو الذى
تحكيه نمذجها النثرية بين على ومعاوية ، فيما تم بينهما من مراسلات
ومكتبات حول الخلافة الإسلامية ، ومن أحق بالعرش بعد
عثمان بن عفان رضى الله عنه (١) .

وهى رسائل يسيطر عليها المنطق الجدلى ، وتقوم على دحض
الحجة والتأكيد بالبرهان ، على طريقة على فى حوار مع معاوية حول
ضرورة بيعته ، بعدبيعة المهاجرين والأنصار ، ورد معاوية بدحض
بيعة هؤلاء جميعاً لارتباط الموقف بدم عثمان ، فإذا ما احتج على بأن

(١) انظر العقد الفريد ٢/٢٠٠

طلحة والزبير قد بايعاه ثم نقضا بيعتهما ، فجاهدهما ، بعد ما أعذر إليهما ، كان رد معاوية أن حجة على عايه ليست كحجته على طلحة والزبير ، لأن معاوية لم يبايعه ، وهكذا طال بينهما التلاهي حتى انتهت الحرب^(١) .

وعلى هذا النهج الجدلي وجد الحوار امتداده بين محمد بن عبد الله المهدي المعروف بالنفس الزكية ، وبين الخليفة أبي جعفر المنصور ، في صدر العصر العباسي حول أحقية كل من الفرعين الهاشميين بالخلافة . ومن هنا كان اللقاء بين الشعر والنثر في باب التنقيضة ، وإن كان مجالها في الشعر أصبح أكثر اتساعا على يد محترفيها ما الفحول الذين اتخذوا منها وظيفة لهم بين جمهورهم في أسواق المربد والكناسة ، في مقابل حركة الجدل المحصورة في أصحاب المصالح السياسية أنفسهم على نحو ما صنع المنصور من رفضه أن يرد أحد كتابه على النفس الزكية ، فهو أولى بالرد بنفسه لأن الأمر إنما يمس شرعية حكمه^(٢) .

وفى ظل روح الإحياء التي حرصت عليها الدولة الأموية ، وسار في ظلها الشعراء كان طبيعيا أن تعيش التنقيضة تاريخ العرب منذ أيامهم الأولى في الجاهلية ، فكان لها أن تعرض لضربين من ضروب هذا التزيخ :

الأول : أيام القبائل فيما بينها في الماضي على نحو ما كان من أحداث وصراعات بين الأوس والخزرج ، وما كان من أيام القحطانيين والعدنانيين ، ويوم البيداء ، ويوم السلان ، ويوم خزار ، وكذا أيام العدنانية فيما بينها كيوم البسوس ، أو يوم داحس والغبراء ، أو يوم الفجار وغيرها .

(١) الكامل ٢/ ١٢٠

(٢) الجدل والقص في النثر العباسي للمؤلف .

والثانى : حول أيام العرب والفرس ، على نحو ما كان من يوم
الصفقة لكسرى على تميم ، أو ما كان من يوم ذى قار ليكر على الفرس *
وعلى هذا غلب التاريخ على مادة النقيضة ، حين شغل الشاعر
بمآثر قومه ومثالب خصومهم ، انشغاله بعالم عريض من الفخر
والهجاء والحماسة والسياسة ، إذ كانت الأيام ، ومكانة القبيلة
والإمارة ، ثم نظام الدولة وتكوين الأمة مجالا لكثير من النقائص
التي سارت فى هذا المنحى السياسى^(١) *

ويداننا على هذا ذلك الشاهد الشائع حول خلاف على ومعاوية ،
وقسمة الدواة بين صراعات الشام والعراق ، حتى قال فيه كعب بن
جعيل :
جعيلا .

أرى للشام تكره ملك العرا ق وأهل العراق له كارهونا
وكل لصاحبه مبغض يرى ما كان من ذلك ديننا
وقالوا : على إمام لنا فقلنا : رضينا ابن هند رضينا
ليرد عليه النجاشى بقوله :

دعن معاوى ما لم يكونا فقد حقق الآله ما تلحدرونا
أناكم على بأهل العرا ق وأهل الحجاز فما تصنعونا
فإن يكره القوم ملك العرا ق فقدمنا رضينا الذى تكرهونا

إذ يظل الشاهد بمثابة تأكيد لحديث السياسة كمحور للمناقضة
على مستوى المادة الشعرية * فإذا ما تجاوزنا ذلك إلى الوظيفة
بدت السياسة هى المحرك الأول لها ، بدليل ما ترويه الأخبار من
علاقات الود التى قد تجمع بين الشعارين المتناقضين فى طريقتهم إلى
المربد والكناسة ، قبل أن يتهاجيا هناك ليكونا كالكلبين المتعاقرين من
بنى تميم على حد تصوير أبى الفرج للفرزدق وجريير وكلا الشعارين
تميمى النسب *

(١) تاريخ النقائص (الشايب) *

وبذلك تظل الحرب جزءاً من تاريخ المجتمع العربي قديماً كان أو متحضراً ، فهي تعكس جوانب سياسية ترجمها شعراء النقائض على طريقة الشعر السياسي المتخصص لدى شعراء السياسة فى دمشق ، أو شعراء الأحزاب المناوئة فى الحجاز والعراق .

وليس من المبالغة — طبقاً لهذه الرؤية — أن نصنف النقيضة ضمن نماذج الشعر السياسي فى العصر ، سواء فى ذلك ما كان فى الجاهلية حول سياسة القبيلة ، وشعر العصبية ، أو ما ظهر منها مع الغزوات الإسلامية فى عصر المبعث على طريقة نقائض حسان مع وفد بنى تميم ، أو مناقضاته مع أبى سفيان بن الحارث أو عبد الله بن الزبعرى ، أو مناقضات كعب بن مالك الأنصاري مع ضرار بن الخطاب الفهري ، إلى استمرارية هذا الضرب من النظم طيلة العصر الأموي ، وتحوله إلى تخصص يخدم سياسة السفينيين ثم المروانيين ، أو ربما يخدم تاريخ الشاعر وقومه ، على نحو ما يمكن عرضه فى صورتين :

الأولى : خلاص الشعار إلى النقيضة كموقف أدبي واجتماعي يعد له عدته ويجمع مدته ، ويقذف بكل أسهمه فى وجه خصمه ، وهنا يندفع بمآثر قومه التي ينطلق منها معددا أحسابه وأنسابه ، على طريقة الفرزدق حين يقول لجريير :

منا الذى اختير الرجال سمحة وخيرا إذا هب الرياح الزساع
ومنا الذى أعطى الرسول عطية أسارى تهيم وانعيون دوامع
ومنا خطيب لا يعاب وحامل أر إذا التفت عيه الجامع
ومنا الذى أحيا الوئيد وغالب وعزرو ومنا حاجب ولأقارع
ومنا الذى قاد الجياد على الوجى لنجران حتى صبحتها النزائع
أولئك آبائى فجتئنى بهثلهم إذا جمعتنا ياجرير الجامع^(١)
فنحن أمام رصيد من الأنساب ، هو رصيد تاريخي — بالطبع —

(١) ٤١٨/١

من خلال ذكر الشاعر للأقرع بن حابس الذى كلم رسول الله ﷺ
فى أصحاب الحجرات فرد سبيهم • وشبة بن عقال وقد عزف بخطيب
الناس ، وعبد الله بن حكيم المجاشعى الذى حمل الحملات يوم المبرد ،
وإليه أئسار بالحامل • ومحبي الوئيدة وهو صمصعة بن ناجية بن
غالب جد الفرزدق ، وبالتبعية فنحن أمام ظاهرة اجتماعية تتعلق
بانذشار وأد النبات ورد الفعل ضد هذا الاتجاه فى الجاهلية •

وغالب جد الفرزدق ، وعمرو هو عمرو بن عدس والأقارع : الأقرع
وفراس ابنا حابس بن عقال ، والأقرع بن حابس هو الذى أغار على
أهل نجران •

فأمام هذا الكم من الأعلام لابد أن يظل التاريخ شاهدا على
الشاعر سواء فى تأكيد قوله وتوثيقه ، أو كشف زيفه ونفاقه •

وقس على هذه الصورة لغة النقائض التى سادت فى العصر ،
وانتشرت بين الفحول لأربعة جريد والفرزدق والأخطل والراعى
النميرى •

أثنى : وتمثله تلك القصائد التى مال شعراؤها إلى المناقضة
فى زحم موضوعات أخرى دون وقوف فى حلقات النقائض فى الأسواق
الأدبية ، وهو طراز من الفن البشعوى جمع بين المدح والهجاء ،
أو الفخر والهجاء ، على طريقة الأخطل فى رأيته المدحية فى عبد الملك
ابن مروان ، وفيها بدا مؤرخا لتاريخ الأمويين ، وعارضا لموقف الأنصار،
وإفحامه لهم ، وراصدا لحركة القيسيين والتغلبيين من أنصار الخلافة
وأعوانها وأعدائها • وهنا يتحول الأخطل إلى رجل سياسية يأخذ
من التاريخ مادته ، ويتوجه بالأمر والنهى إلى الخليفة وقومه من الأسيرة
الحاكمة ، وهو مطمئن إلى سماع الخليفة واستجابته لمشورته :

بنى أمية إني ناصح لكم فلا يبين فيكم آمنا زفر
واتخذوه عدوا إن شاهده وما تغيب من أخلاقه دعر
بنى أمية قد ناضلت دونكم أبناء قوم هم آووا وهم نصروا
وقيس عيلان حتى أقبلوا رقصا فبايعوك جهاراً بعدما كفروا

وهو لا ينسى في نهاية قصيدته أن يتوجها بما أقحمه عليها من ضروب الهجاء القبلى الذى وجهه إلى قوم جرير وكأنه فتح جبهه حربيه مع خصمه توارى فيها خلف لوحات المديح ومن ورائها راح بكيل الاتهامات له ولقومه :

أما كليب بن يربوع فليس لهم عدد التفارط إيراد ولا صدر مخلفون ويقضى الناس أمرهم وهم بغيب وفى عيب ما شعروا قوم أنابت إليهم كل مخزية وكل فاحشة سبت بها مضر قد أقسم المجد حقا لا يحالهم حتى يحالف بطن الراحة الشعر^(١)

فقد سلب خصومه كل مقومات القوم حين وصمهم بالجبن وغيبهم عن واقعهم ومشكلاتهم إلى هذا الحد الغريب ، فبدت المعركة من نمط خاص يخالف إلى حد كبير مشهد المواجهة الذى عرفت به النقيضة الأموية ، وحتى لا يطول حديث النقائص وقد قتل بحثا فى دراسات متخصصة أفاضت فى تناوله وعرضه ودرسه يحسن فقط * أن نتوقف، عندما يبقى منه بين أيدينا من ذلك الحس التاريخى المرتبط بـ :

١ - أحاديث الأيام وعرض أسبابها وأشهرها وأبطالها ونتائجها من خلال تناول لغة قصصية تكاد تشكل ملحمة كبرى تعدد مؤلفوها تحكى تاريخ البطولة عند العرب على هذا المنوال .

٢ - أحاديث الأنساب من خلال معارف العرب بها ، ومعاشتهم واقع العصبية وذكر المثالب والمناقب التى شغلت بها القبيلة العربية فى عصورها الأولى أو فى عصور إحيائها *

(١) شعر الأخطل ، وانظر تحليل هذا النص فى كتاب تاريخ النقائص للشمايب والتطور والتجديد لشوقي ضيف ، والقصيدة الأموية للمؤلف *

٣ - تصوير الحياة الاجتماعية التي يتخذها الشاعر موضع حوار وملاحظة ، وفيها يتعرض الشاعر لجوانب الحياة الفكرية ، وأنماط السلوك ، والطابع الأخلاقي بما يكفى لطرح صورة كاملة من الطابع العقلى ومستوى التعامل ، وهو ما يتسق مع طبيعة التوظيف الخاص للنقيضة من ناحية ، ويكشف عن خطر هذه المادة التي عدت رصيذا للهجاء الشعبي بعد ذلك فى العصر العباسى من ناحية أخرى .

٤ - الكشف عن رصييد هائل من الأعلام وأسماء القبائل والحروب ، وضروب من القصص والحكايات التى تظل وثيقة الصلة بحياة المجتمع القديم على تعدد عصوره وأنماط حياته ، وأفكار أجياله .

٥ - عرض نماذج كثيرة من قصص الصراع وأنماط الجدل كما تحكى ذلك شخصيات الشعراء الكبار فى صراعتهم الحقيقية او المفتعلة كما تحكى تاريخ الحياة على المستوى الوظيفى الذى أريد لها من قبل أنظمة الحكم الأموى وأجهزته المتعددة .

وهكذا تراءنا فى فن النقيضة نعيش مع المثالب والمناقب ، ومع العادات والتقاليد ، ومع التجاوزات الأخلاقية حول الأعراض بما لا يتسق مع المقيم الإسلاميه ، ومع لغة الفحش والإقذاع التى افترقت كل الضوابط وبدأت الرذيلة واحداً من روافدها .

وفيها نعيش فى أسواق المربد والكناسة فى أخطر مناطق الصراع والجذب ، حول النظريات السياسية ضد البيت الأموى ، ليلتف الجمهور حول النهول مفرغاً طاقتة وفكره ، بما يكفى لإتمام شغله حتى عن مجرد التفكير فى أى من تلك الانتماءات الحزبية ، أو صور الالتزام ضمن فرق أبنائها أو خوض غمار نظرياتهم .

وفيها نعيش مع الخليفة الأموى وهو يرسم بدهاء شديد سياسته مكالماً بها منطق القوة ، فكانت الصورة المقابلة لثراء مدن الحجاز ،

وجذب بواديها مما أسفر عن هذا التوزع البيئي للشعر والشعراء ،
بما يكفي لضمان التوقف الجماهيري عن صراعات الأحزاب المناوئة
للخلافة في دمشق •

وفيها أيضا نعيش مع صور تاريخية تجمع بين الأحداث الكبرى
التي شكلت حياة المجتمع العربي، إلى جانب الحوادث الصغرى التي عدت
محورة دكامة على هامش تلك الحياة ، فكانت لغة الاستقصاء فيها
جامعا بين الشعراء وكذا لديوان النقائض نفسه •



الفصل الثاني

نصوص شعرية تاريخية

- ١ - شهود الاغتيالات السياسية *
- ٢ - ثورة الزنج بين الشاعر والمؤرخ *
- ٣ - القرمطية بين التاريخ والشعر *
- ٤ - الشعر في اخبار العرب والروم *

١ - شهود الاغتيالات السياسية

وتعد رائية البحتري في رثاء المتوكل إحدى القصائد المنمزة في فن الرثاء العربى بعامة ، وفى الرثاء العباسى بصفة خاصة ، فقد وقف فيها الشاعر عند حدث عظيم كشف فيه عن طبيعة المؤمرات ، وكيف كانت تحالفاً ضد الخليفة ، وكيف ترجمها العنصر الأجنبى فى صور من التلاعب بمقدرات الخلافة حتى كاد يفقدها هيبتها ، وينال من مكانتها . خاصة حين أصبح القتل أحد ثلاثة مواقف يتربص من خلالها الأعاجم بالخليفة : بين قتل أو تولية أو خلع إذا ما أخذنا بتوصيف الطبرى لهذه المواقف •

وتأتى القصيدة متميزة تتميز الحدث ذاته ، ذلك أن الموقف يتجاوز حدود الاغتيال كجريمة ، ليكشف عن أمور أخطر من ذلك بكثير حين تصبح الجريمة رمزا من رموز تسلط الأجنبى على الخليفة العباسى من ناحية ، ومؤشرا من مؤشرات تمزق صلات القربى فى أدق صورها وأشدها حساسية بين الابن وأبيه من ناحية أخرى ، إذ يشارك الابن فى الجريمة سواء أكان مدفوعا إليها من خلال ضغط العنصر الأجنبى ، أو من وراء مطامعه فى سرعة تولى كرسى الحكم قبل أخويه •

ويبدو عصر القصيدة نفسه على درجة من هذا التميز من خلال خليفة استطاع على المستوى الدينى أن يحقق أخطر إنجاز خالص به المسلمين من فتنة الاعتزال ، وضجيج الامتحانات القى فتح بابها الخليفة المأمون وأكملها الخليفة المعتصم والوائق حول خلق القرآن ، ليأتى المتوكل فيعيد إلى أهل السنة مكانتهم ، ولذهبهم هيئته فى النفوس ، وينكس بقيادات الاعتزال ، وتهدأ الفتنة ، وتخبو نارها على حد تصوير على بن الجهم فى قوله :

قام وأهل الأرض فى رجفة
يخبط فيها المقبل المسدبر
فى فتنة عمياء لا نارها
تخبو ولا موقدها يفتنر

وعلى المستوى السياسى أيضا بدت شخصية الخليفة قادرة على توجيه الأمور لصالح عروبة الخلافة العباسية ، خاصة حين تنبه إلى خطر العنصر التركى ، فأراد منه خلاصا ، لا على منهج المعتصم فى ضرب عنصر أجنبى بأجنبى آخر ، ولكن الخليفة تعامل بذكاء شديد ، أزعج من خلاله الأتراك الذين ترقبوه حين نقل عاصمة الخلافة إلى دمشق ، ليمكث هناك شهرين بداية لتنفيذ خطته التى لم تكتمل . فسرعان ما أجهضها الأتراك حين طالبوا برواتبهم واقتطاعاتهم مهددين بذلك خزانة الدولة وقتئذ ، فما كان من الخليفة إلا أن رضخ لهم عائدا أدراجه إلى بغداد ، مما صوره بعض الشعراء فى قوله على لغة السخرية والتهكم بالخليفة والخلافة والعاصمة المؤقتة :
أظن الشام تشمت بالعراق إذا هم الإمام إلى انطلاق
فإن تدع العراق وساكنيها فقد تبأى المايحة بالطلاق

ونبقى طرافة المحاولة بمثابة كشف عن جدية المتوكل فى الخلاص من الأتراك ، مما أوغر عليه صدورهم ، فراحوا ينتهزون الفرص للخلاص من الخليفة نفسه ، ووجدوا ضالتهم فى شخص المنتصر بالله الذى ضاق صدره بسلوك أبيه إزاءه ، بعد أن عهد بأمر الخلافة إليه وإلى أخويه المؤيد والمعتز بالله ، وكأن الخليفة لم يستفد من خطأ الرشيد حين أخذ للأمين والمأمون موثقا لقسمة الدولة بينهما ، فكانت الفتنة التى فصمت عرى الأخوة بين الأخوين وتكررت هنا لتأتى على بقايا العلاقة بين الابن وأبيه ، إلى جانب ما كان بين الأخوة الثلاثة من ضغائن وإحن ، ولتدفع بالابن تحت الإغراء والضغط إلى المشاركة فى تلك الجريمة البشعة التى شاهد فيها مقتل أبيه على يد كبار حراسه ، وهو ما عرض له محقق ديوان البحتري تعليقاته حول هذه القصيدة^(١) .

ويظل الموقف جديدا بكل أطرافه وأبعاده ، إذ يضعنا أمام شاعر يعد شاهد إثبات على الحدث ، إذا أخذنا بما روى عن مشاهدته

(١) يراجع هامش الديوان ١٠٤٥/٢

للجريمة ، أو اختفائه خلف كرسى أبعد عنه عيون الجناة ، وأنجاه قدومه من سيوفهم ، وأمام جند من الحراس ينتمون إلى عصبية أجنبية . يوجهون سياطهم في كل اتجاه ليلهبوا بها ظهور العرب عامة ، ويدفعون بسلاحهم إلى صدر الخليفة نفسه وهم حراسه خاصة ، وأمام شاهد إثبات آخر يتورط في الجريمة سواء في علمه بالخطئة أو الإعداد السري لها ، أو بموقفه مشاهداً لأطراف منها لحظة التنفيذ ، وهو موقف يستحق التأمل طويلاً إذا قورن بموقف الفتح بن خاقان وزير الخليفة والذي ألقى عليه بجسده ليلقى معه مصرعه !

وإذا نحن أمام ظاهرة حضارية وفكرية تستحق التوقف والتحليل أيضاً ، إذا أخذنا بما رواه شاعرنا من منادمته للخليفة ، وما روى من أخباره حول علاقته بالقصر ، وقربه من المتوكل ، وتحوله بين المذاهب الفكرية على المستوى العقائدى ، ليظل لصيقاً بالقصر العباسى ، وليحجب عيه كبار شعراء العصر ، على نحو ما تؤكد الروايات حول ضيق ابن الرومى به لهذا السبب ، حتى اتهمه فى شعره بالسرقة والضعف ، أو بما روى عن البعض ممن واجهوا البحتري بتحويله من الاعتزال إلى مذهب أهل السنة حين ذكروه بقوله :

يرمون خالقهم بأقبح فعلهم ويحرفون كلامه المخلوقا

وعندها صرح البحتري أن هذا المذهب كان دينه أيام الوراق فرد عليه سائله مهاجماً : إن هذا دين سوء يدور مع الدول^(١) .

نحن إذن أمام مواقف متداخلة تبدو جديدة فى شكلها وفى مدلولها ، وأظنّها تجعل هذه القصيدة نصاً متميزاً جديراً بالقراءة عدة مرات ، لعلها تسهل تحليله وتقويبه وإدراك أبعاده فى ظل تلك الأرصدة المعقدة من حوله^(٢) .

(١) يراجع الخبر وأشباهه فى كتاب الصبوى (أخبار

البحتري) .

(٢) انظر القصيدة كاملة فى ملحق الكتاب .

إذ يبدأ الشاعر قصيدته بتصوير موقفه من الزمن ، حيث يبدو شديد التجاوب مع قصر المتوكل فى هذا الموقف ، ولذا بدأ موزعاً بين الأبيات ، متناثراً فى صور ممزقة ، قد ترتبط به شخصياً . وقد ترتبط بموضوعه ، ليتضح أن الشاعر قد تفاعل تماماً مع شريحته على المستوى النفسى الذى تطرحه تلك الشكوى التى احتوتها الأبيات (١ ، ٣ ، ١٣ ، ١٧) على ما يبدو فى توزيع الموقف من دقة الأداء وصحة القصد وجمال التصوير ، حين يصبح الدهر جيشاً يغير على القصر ، وكأنما غدر به على عكس ذلك الوفاء الذى حملته رياح الصبا ، وهى تراوح القصر وتباكره ، وهو ما يكتمل بموقف الدهر أمام الخليفة الذى كان على درجة من التميز فى قوته يوم أن كان أمراً ناهياً ، ليتحول أمامه الى مستسلم ضعيف ، متخاذل ، منهزم ينتهى إلى هذا الضياع فى زحام أحداثه الكبار !

وكان الدهر قد أصر على موقفه فى لوحة الغدر . لا بالسليفة وحده ، بل حتى فى أنصار المعتز بالله ، ليغيب عنه المشربون إليه . وعلى رأسهم الفتح بن خاقان الذى قتل مع الخليفة ، وطاهر بن عبد الله بن طاهر الذى عرف بميله إلى المعتز ، وكان راليها على حراسان نيابة عن المعتز الذى كان حاكماً اسمياً لها ، وكذا عبيد الله بن خاقان الذى لم يجد لنفسه جولا ولا قوة يمكنه بواسطتها ندحیح الأمور •

فإذا البحرى يجمع أطراف عدائه للدهر ، ربطاً بين ذاته وبين موضوعه ، لينتقل من المقدمة إلى معجم الاغتيال ، وعنده يتوقف طويلاً ، ويستطرد ويصور ، ويعرض تفاصيل الحدث الخطير ، ابتداء من تصويره للقصر نفسه بين ماضٍ وحاضر ، منذ تحول إلى مجرد محل على نهر (القاطول) أخلق الدائر منه ، وكأن الحبا تمر عليه وفاء بنذر ، وإنجازا لبعده لا تستطيع منه خلاصاً بعد أن قطعت على نفسها . وليحاول الشاعر نفسه أن يتغلب على كآبة المشهد بالسماح لذاكرته

الذغلة لأن تحطم حاجز الزمن ، وتعمل بفعالية فى استكشاف الماضى قليلا فى سرعة خاطفة ، إذ يقارن بين الزمن فى الماضى وقد « رق عهده ، راونق ناضره فبدأ ناعما » ، ليتحول عن كل هذا إلى تلك الشراسة التى انتهت بتحمل الأهل من سكان القصر فجأة ، وكأنه يتحول إلى قبر بعد أن كان داراً لعرش الخلافة . وهنا يبدأ الباحثرى عرضه القصصى ، متخذاً من المادة القصصية بعناصرها المختلفة مجالا لطرح أبعاد الجريمة ، وفيها تأخذه منطقية الحدث فتبدو ممزوجة بانفعاله إلى هذا العرض المسرحى الذى يبدؤه بإعداد خشبة المسرح من خلال صورة الشاهد المكتئب الذى يصيبه ما أصابه من صور الحزن والأسى والدهشة ، وكأنه ينبه جمهوره إلى طبيعة ما سيقدمه من عمل درامى غريب وشاذ فى طبيعته مكنم العناصر فى فنيته من خلال بطل أساسى ، وحوله أبطال ثانويون تنوعت أدوارهم ، وتحرك من دلائلهم المحدث ، ليصل إلى العقدة التى ظلت فى حاجة إلى تفسير وتحليل وتامل بدا الباحثرى أقرب الناس إلى عرضه .

« من هنا كانت بداية العرض » إذا نحن زرناه أجد لنا الأسى » .
اختلط فى ذاكرة الشاعر صور الماضى وتتداخل ، فإذا به يطرحه من منطق حنينه إليها ، وحزنه عليها ، وإذا هو يجتر نك الذكريات البعيدة التى تشده إلى الخلافة ، وإلى قصرها ، وإلى الخليفة نفسه ، وتبعث فى نفسه كما من البغض لأولئك الصباب من الجناة ، ولواى العهد بالضرورة وكل من كانوا له عوناً فى المشاركة فى الجريمة .

من هنا بدا الشاعر قريبا من ذاته حين صور تمزقه النفسى إزاء الزمن على وجه التعميم ، وتجاه هذا الحدث على وجه التحديد ، وهو تهزق علل له برؤيته لطبائع الأحداث ، ودور الجناة ، وموقف المرنى الصريح ، وتورط ابنه فى جناية قتله ، مما يجعل من كل واحد منها مأساة إنسانية لها أبعادها المؤثرة ، وإذا هو فى خضم هذا الانفعال يخلل لصيقا بترائه الذى ينتقى منه صورة الدهر ، ولوحات الطلل

ورموز الخراب ، لتبهيء له ذلك العرض المسرحى الذى يبدأ فى طرحه على ساحة الحدث ، والذى يرصد من خلاله كل ما رآه ، كما يعكس فى نهايته طابع الأمنيات التى داعبته ، ولم يتحقق له منها شئ على الإطلاق ، ويبقى محسوبا للبحترى هنا قدرته على عرض تلك الأمنيات صراحة ، وربما كان فى إخنائه القصيدة طيلة عهد المنتصر بالله ما يطمئن إلى حجم هذه القدرة (الأبيات ١٦ ، ١٧ ، ١٨) .

ويمترج العرض عند الشاعر بذلك التحليل النفسى والسياسى الذى يطرحه حول كل ما رآه ، لتتحول المشاهد لديه إلى قضية تتحرك أطرافها ، فإذا نحن أمام مشهد الجناة والمجنى عليه :

طوم أضلتها الأمانى ومدة
تناهت وحقت أو شكته مقاديره

وأمام المجنى عليه صريعا (البيتان ٢١ ، ٢٢) ، وأمام شاهد الإثبات الذى يغلف موقفه بضروب من صور الوفاء ، ويبرر عجزه عن الانتقام بكونه أعزل من سلاحه (٢٣ ، ٢٤) .

وأمام موقف الشاهد وقد صور موقفه من المجنى عليه ، إذ كان قبل موته واحداً من ندمائه المقربين ، حتى حرم على نفسه الراح بعد هول الحدث المضحك (٢٥) .

وأمام المتهم المتورط فى الجريمة إعدادا أو مشاهدة ، وهو ما يعرضه الشاعر فى ذلك الاستفهام الاستنكارى الرائع ، ثم ما تلاه من تعجبه وسخطه معاً :

أكان ولى العهد أضمر غدرة ؟
فمن عجب أن ولى العهد غادره

وكان الشاعر لم يشأ أن يقف عند حدود منطقة الإشارة والتلميح حين قال قبله مباشرة :

وهل أرتجى أن يطلب الدم وانز
يد الدهر والموتور بالدم واتره ؟

فلك أن تتأمل رد العجز عن الصدر فى البيت لتتراءى لك كل
المرارة التى يحملها المشهد برمته .

وإذا نحن أمام القاضى الذى يجمع أدلة الاتهام لإصدار الحكم ،
وإذا بالقاضى يبدو شاهدا ملما بأطراف الحدث ، مما يدفعه دفعا إلى
هذا الهجاء الصريح الذى توج به عرض الحدث ، فأصدر حكمه
وكشف عن آلامه النفسية إحالة نطقه بالحكم ، مما قد يدلنا على
تاريخ نظم القصيدة التى يغلفها هذا الصدق الانفعالى ، حيث تعقبه
حالة من الإسترخاء والتأمل لكل شئ حوله ، وهو استرخاء يدفع
الشاعر إلى الخلط بين ذكريات بعيدة عبر الماضى ، وأخرى تكثية
تدفع به إلى معايشة اللحظة التى بدا فيها شاهدا ، وقاضيا ، وخصما
للجنة ، وعلى رأسهم ولى العهد ، وحراس الخليفة ، وهو ما ترجمته
معانى الضيق والألم التى احتوتها صيغ الدعاء فى الأبيات الأخيرة
(من ٢٨ إلى ٣٣) .

وعلى مستوى الأداء الفنى تظل هذه القصيدة بمثابة كشف عن
غربة الجريمة ، واستنكار أحداثها وتفاصيلها ، لا من خلال الوجدان
الفردى للشاعر ، بل من خلال مخاطبته لوجدان جمهوره . وعلى
مستوى المعالجة اللفظية رصدت كما ضحما من ألفاظ الرثاء ،
وإيقاع الحزن مما لا يمكن أن نطرحه من خلال أبيات معينة ، بالإضافة
إلى طبيعة الجرس والإيقاع الحزين الذى بنى على أساس منه الشاعر
صياغته ، مع تلك الهاء الساكنة التى ضم ما قبلها ، فبدت كاشفة
عن حالة اليأس والكآبة التى ازدحمت بها نفسه ، ومن ثم راح يجمع
من حطام تراثه لوحات الخراب والطلل والدمار ، لتتسق مع طبيعة
الموقف ، وكان الحرف والملفظ قد راحا يخدمانه فى طرح تجربته
بصدق نادر لديه .

وتجاوزا لهذا المدى بدت الصورة مملوكة بين الأنماط التشبيهية والتشخيصية ، قادرة على كشف هذه الجوانب العميقة من نفسية الشاعر منذ تصويره لجيوش الدهر ، وأساليب إغارتها على القصر ، إلى شبيه الصبا بمن وفى نذرا ، إلى رقة حواشي الدهر ونعمرته ، إلى تعرض الدهر للفتح وظاهر ، إلى الموت الذى احمرت أظفاره ، وأظنها تلتقى من خلال هذا الخيط النفسى الذى لازم البهتري على مدار عرشفه للأحداث ، من ناحية ، كما أظنها نقطة التقاء فى طبيعة التصوير بين البهتري وأستاذة أبى تمام من ناحية أخرى .

وفى زحام انفعاله بدا الشاعر قريبا إلى لغة التقرير المباشر ، التى غلبت على المعالجة الفنية فى القصيدة ، وإن كان الطابع القصصى قد أخرج هذه التقارير من حدودها كبيانات واقعية ، لتتحول إلى بيانات نفسية تحمل بين ألفاظها معانى كثيرة ، تعانقت معها فى أدائها تلك الصور الموزعة بين التشبيه والاستعارة ، وهو ما تعانق بدوره مع هذه الألوان البديعة ، التى طرحها الانتقاء اللفظى للشاعر من ضروب من الجناس أو المطباق أو رد الأعجاز على الصدور « تراوحت وتباكره ، باديه وحاضره ، دوره ومقابره ، أستاره وستائره ، ناهى الدهر وآدره ، تخفى ويجاهره ، عاش ميت وتغرب نازح ، وراد أمر ومصادره ، واطر وواتره ، ولى العهد وغادره » . وكان زحام الطباقات يعكس إحساس الشاعر بالتناقض فى كل شيء ، فقد بدا الفاصل بين الموت والحياة غاية فى البساطة ، وربما رمز بها إلى مداول الحطام النفسى الذى دهمه أمام كل مشاهد العلاقة الإنسانية ، حين تنهار بهذه الصورة المفزعة ، وهى علاقات تعددت أطرافها ، وانتهت إلى تلك النتيجة المحزنة بين ما هو واقع ، وبين ما كان ، وما ينبغى أن يكون .

وبين التصوير والبديح والقصصية تظل القصيدة بمثابة علامة بارزة فى فن الرثاء العباسى ، وكأنها تتجول إلى وثيقة تاريخية ، وهى وثيقة أجيد نظمها ، كما أجيد طرح המשاعر والأحاسيس من خلالها

غابت فيها صور كثيرة متعددة موزعة بين مشاهد الماضي والحاضر ، سواء أكان القصر موضوعا لها ، أم كان الخليفة نفسه ، أم قصد بها حراسه الذين تحولوا إلى جناة ، أم صور من خلالها بعض وزرائه ممن سجلوا صفحة طيبة في كتاب الوفاء ، وهي التي سجلها الشاعر لنفسه أيضا ، أم كان ولي العهد الذي استحق تلك الوقفة الخاصة من قبل الشاعر ليبدو متهما تتجاوز عقوبته الجناة الحقيقيين بحكم علاقته بالمجنى عليه من ناحية ، وطبيعة علاقته بالجناة من ناحية أخرى .

ومن هنا كان هذا الحوار الختامي الذي طرحه الباحث ، وقد ارتدى ثوب القاضي والشاهد معاً ، وكأنه أقسم يمين الشهادة ليصدر الحكم ، وليشيد على المجرم ، ويرفع أكف الضراعة سخطاً عليه ، وضيقاً به ، ليجعل من حديثه أسوأ ختام للقصيدة رثاء ، إذ يحيل الصورة إلى لوحة هجائية صريحة حول ولي العهد الأخرق العجлан الذي تخشى بواذره ، كما يفهم صراحة من تعبيره في بيت الختام بالتحديد .

ويبدو الباحث في مرثيته قادراً على اصطناع مزاجية مريضة بين صيغ الرثاء التقليدي — والشاعر زعيم مدرسة المحافظين — وبين الصورة المبتكرة التي ساعده عليها طبيعة الحدث ذاته ، وكذا صدقه الانفعالي ، فدخل بتلك القصيدة في باب المرثية السياسية ، التي تتدمج فيها الذات في موضوعها ، فلا تكاد تنفصل أو تحيد عنه في صورة واحدة .

ومن هنا يصبح ضرورياً — على المستوى النقدي — أن يلم دارس القصيدة بتفاصيل الحادث من خلال أخبار التاريخ ، ليرى منها ما ركز عليه شاعر الإثبات ، وما بالغ فيه من واقع انفعاله الإنساني ، فربما كان لديه من الجودة والطرافة ما ينتهي إلى توثيق الحدث من خلال هذا العرض القصصي ، بل ربما كان للقصصية ذاتها ما يقرب الحس الفني لدى الشاعر من الحس التاريخي ، ألم يكن التاريخ ضرباً من القصص وحكاية الأحداث ، وكذلك القصيدة هنا ؟

كما يظل ضروريا أيضا أن تحلل القصيدة من منطلق السيادة
الفنية لقسم المستترك في فن الرثاء بين الشعراء ، بعيدا عن
ضجيج الاتهامات التي وجهت إلى قصيدة المدح على المستويين العضوي
والموسوعي ، وليس غامضا هنا أن هذا التوحد قد توفر لها
بصورة جيدة •

وفي إطار التركيز على الحسن التاريخي في المراثية ننزل بمثابة
نهاد على الحدث توكيدا له وتوثيقا لتفاصيله ، فهي ترسم لنا سلوك
عدة شخصيات من خلال أخبارها التاريخيه ، وكأنها تحكي :

تاريخ لخلافة العباسية في تلك الفترة بالتحديد ، تاريخ الصراعات
السياسية من خلال العنصر التركي ، تاريخ تلك الصراعات في الإطار
الأسري ، سلوك الوزير إزاء الخليفة لحظة قتله ، تاريخ الخلفاء
في مراوغه العنصر الأجنبي على نحو ما كان من ثقل الموطل للخلافة
إلى دمشق ، تاريخ العذر الذي تحركت من خلاله العناصر الأجنبية ،
تاريخ الديانة التي مثبا أقرب حراس الخليفة إلى نفسه ، ضعف
نفسه الابن أمام إغراء الحكم أو إغراء العناصر الأجنبية ، تاريخ
دجس المائمه وصورتها الحضارية ومشاركة الشعراء فيها في
قصور الخلافة ، وتحول الشاعر ليلعب دور السمين أو النديم للخليفة
فيذا هو يواكب أدق أحداث حياته • ثم تاريخ العذر والوفاء معا حين
ينعقد الأمر بسلوك الابن والوزير ، وتاريخ الضعف والتردد الذي
حاق بقصر الخلافة لتنتقل عواصمها بين بغداد وسامراء ودمشق ثم
بغداد مرة أخرى •

كما يتوقف عند تاريخ الأسرة العباسية حين يتحكم في مصيرها
العنصر الأجنبي إلى هذا المدى لقرأها غير متنسقة مع واقعها السياسي ،
فإذا هي ممزقة من داخلها أمم هول الحدث المذهل الذي مزق أستارها
وستأثرها تنزيق جاذرها وطلبائها وقد أصابها الذعر من هول المفاجأة •
وتاريخ الصراع البشري حول بسات الحكم إذا ما قسم بين الإخوة ففرق

بينهم من ناحية ، أو بينهم وبين آبائهم من ناحية أخرى • وتاريخ
الأعلام التى توقف عندها الشعاع من المتوكل إلى المفتاح إلى عبيد الله
ابن خلفن ، إلى باغر التركى ، إلى طاهر بن عبد الله ، إلى المختصر
بالله ، إلى الشعاع نفسه ، على ما فى هذا الرصيد التاريخى من
دراسة نفسية عرضها فيما سجله من موقف كل شخصية منها
إزاء الخيفة الذى عد محورا أساسيا لحركة القصيدة ككل •

وكذا مع تاريخ المكان حول « القاطول » و « الجعفرى »
وما أحيط به من صور العمران وحدائق الحيوان ، وبهو الخلافة ،
ومجالس المتادمة ، وهيبة الخيفة ، ومكانته لدى رعاياه ، وكلها لموجات
تاريخية تكشف حقائق الحياة من خلال تصور الشاعر وتصويره •

ثم يبقى جليا بعد ذلك أن تبدو الأبعاد التاريخية وقد تعمقت
نفس الشاعر فكانت من وراء نظم القصيدة حتى دخلت ضمن دوافعه
إليها من ناحية ، كما ظهرت فى تناوله الأحداث ومعالجته للموقف من
ناحية أخرى ، وبذا بدا التاريخ سييدا فى القصيدة ، مسيطرا على
كل جوانبها كما فى كل صورها وتقاريرها •

ولدى على بن الجهم أيضا يتردد الحس التاريخى إلى جانب حسه
الإنسى فيبدو شبيها بما رصده الباحث فى رأيته ، وإن كان ابن الجهم
قد أطله فى قصيدته ، متبنيا نفس القضية ، مشغولا بأطرافها انشغاله
بأبطالها ، فبدأ مهتما بتوزيع الأدوار وإصدار الأحكام ، كاشفا أيضا
عن واقعه النفسى إلى جانب الواقع التاريخى ، فهو يأتى فى دليته
بمطلع يتسق مع منطق الرثاء ، وهو ما تطرحه السحابة فى مشهد
كئيب من مشاهد الليل المظلم ، مع تلك العين التى لم تعرف للنوم
طعما ، ثم رياح الصبا وقد جاءت مندفعة بشدة ، وكأن عجوزا راحت
تدفع بها دفعا ، وهو ما تردد لدى الباحث فى تسجيل وفائها :

كأن الصبا توفى نذورا إذا انبرت تراوحه أذيالها وتباكروه

وهى عند ابن الجهم :

أنا بها ربح أنسا وكأنها فتاة ترجيها عجوز تقودها^(١)

وهى تبدو ند ابن الجهم أكثر تفصيلا ، إذ يظل مشغولا بجزئيات
صوره ، بما يزدحم به الحدث من صور الفراق والغياب ، وكأنها رموز
يوظفها في خدمة الموقف الرثائي :

إذا غارتها ساعة ولبت بها كام وليد غاب عنها وليدها

وها هى متلقات السحابة تحمل ذات البعد النفسى الكئيب ،
فإذا تضرع إلى واس ، وكأنها تصم الإنسان ، بل كأنها تدمر دار
حواسه ، فتذهب بحيويتها :

فما أضرت بأعيون بروقها فكادت تصم السامعين دعودها

وأما يبدو موزعا بين الحيرة والقلق إزاء ما يراه من أمر تلك
السهابة التى وظها توظيفا رمزيا دقيقا ، فموقف الأرض منها
يبدو موزعا بين الشوق والحذر ، وموقف أقاليم العراق بالذات يبدو
غاية فى اللطف إلى مائها ، ولكنها لا تريح القوم ، بقدر ما تتلاعب
بماعرهم ، وإذا بها تحمل دلالات الخير والأذى فى آن واحد ،
ساعة حين يصور الشاعر مشهد الصيد للطير ، أو يصور الدرع
تواحد من رموز الوقاية من القتل ، وبذلك تنبئ بنية المقدمة عن
حرص الشاعر على تأمل الطبيعة من خلال منظورين : السحابة
والدعير ، وسرعان ما يقصد إلى توظيف المقدمة كلها فى حدود الإطار
النفسى والواقعى لموضوعه ، منذ حسن تخاذه منها فى تصوير سرعة
إدبارها وفراها ، بما كن من جنود « عبيد الله بن يحيى » وزير
الترک » ، وكن جالسا ليلة مقتله ينفذ الأور ، وبين يديه

« جعفر بن حماد » إذ طُح عليه بعض الخدم فقل : يأس يدي ما يجلسك ؟ قال : وما ذاك ؟ قل الدار سيف واحد ، فأمر جعفر بالخروج ، فخرج وعاد فأخبره أن أمير المؤمنين والفتح قد قتل . فخرج فيمن معه من خدمه وخاصته ، فأخبر أن الأبواب مغلقة . فأخذ نحو الشطر ، فإذا أبوابه أيضا مغلقة ، فأمر بكسر ما كان مما يلي الشطر ، فكسرت ثلاثة أبواب ، حتى خرج إلى الشطر فصار إلى زورق فقعده فيه (١) .

فإذا الشاعر يتعرض من خلال غمزه إلى تفاصيل قصة «عبيد الله» هذا ، ويتبعها بما سجله من رموز الغدر التي ألصقها بالسحابة والرياح ، حيث صور الخليفة مجدلا ، بادئا عرضه القصصى بنتائج الاتهام الذي أداره حول أطراف الجريمة ، ولم ينس أن يجعله من خير الملوك الشهداء ، وإن كان يلقي عليه بعضا من الأوم حين يتهمه بسوء التدبير فيما أسندته إلى هؤلاء الطغاة من أهل الغدر . وهو هنا يقتحم المجال السياسي في تصويره ما كان من أمر ذلك العر الذي قاد جيوش الخلافة ، وما كان ينبغي أن يسند إليه أمر قيادتها بحال .

وعلى طريقة البحتري في حيرته بين ولى عهد الخليفة وبين ناعيه وثأيره ، يتردد على لسان الشاعر هنا :

كانهم لم يعلموا أن بيعة
أحاطت بأعناق الرجال عقودها

إذ يتخذ من هذا التجاهل موزعا لتصوير بداية الجريمة في ليل «الروع» على حد تصويره ، وهي ليلة شهدت ألوانا غريبة من الغدر والخيانة ، ومن جبن جنود الخلافة ، ومن حقوق تشرعهم «باغر التركي» بصفة خاصة .

(١) تاريخ الرسل والملوك للطبري ١١/٦٦.

فلما اقتضاها ليللة الروع حققه
جرت سنفها ساداتها ومسودها
وباتت خبايا كالبغايا جنوده
وفى زورق الصياد بات عميدها

ثم يتبع ذلك برصيد الإشارات التاريخية المفصلة حول الوقائع
والأحداث التي تنسب إلى الأشخاص على لغة التاريخ ، فيبدأ بالفتح .

بلى وقف « الفتح بن خاقان » وقفة
فأعذر موسى هاشم وتليدها
وجاد بنفس حرة سهلت له
ورود المنايا حيث يخشى ورودها

فهو يحكى جانباً من قصة الفتح وقت وقوع الجريمة ، إذ جاءهم
باغر ، ومعه عشرة نفر من الأتراك مثلثون ، والسيوف فى أيديهم تنبرق
فى ضوء الشمع ، فهجموا عليهم ، وأقبلوا نحو المتوكل حتى صعد
« باغر » وآخر معه من الأتراك على السريز ، فصاح بهم الفتح :
ويحكم مولاكم ، فلما رآهم الغلمان ومن كان حاضرا من الجلساء
والندماء تطايروا على وجوههم ، فلم يبق أحد فى المجلس إلا الفتح
وهو يمانعهم . قال البحتري : فسمعت صيحة الفتح وقد ضربه باغر
بالسيف على جانبه الأيمن ، ففقدته إلى خاصرته ، ثم ثناه على جانبه
الأيسر ففعل مثل ذلك ، وأقبل الفتح يمانعهم عنه فبعجه واحد منهم
بالسيف فى بطنه فأخرجه من مئته ، وهو صابر لا يتنمى ولا يزول ،
قال البحتري : فما رأيت أحدا كان أقوى نفسا ولا أكرم منه .
ثم طرح نفسه على المتوكل فمات جميعا ، فلما فى البساط الذى
قتلا فيه ، وطرحا ناحية ، فلم يزالا على حالتهم فى ليلتهما ، وعامة
نهارهما حتى استقرت الخلافة للمنتصر فأمر بهما فدفنا جميعا « (١) » .

ومن وقفه الفتح مضحيا بنفسه فى سبيل الخليفة ، إلى مونه
يعقد الشاعر المقارنة بينه وبين عبد الله بن طاهر ، بل يمد المقارنة
ليعتب من خلالها على بنى عبد الله بن طاهر (ابن مصعب الخزاعي)
أمير خراسان ، وهو يمزج عتابه بسخريته من موقفهم ، وتعجبه من
تخاذلهم ، متخذا من تغيبهم ذريعة ساعدت الجناة على تنفيذ جريمتهم ،
وهو هنا أيضا يلتقى مع البحترى :

ولو « لعبيد الله » عون عليهم
لضاقت على « وارد » أمر « مصادره »

وهو ما يصوره ابن الجهم قائلا :

ولم تحضر السادات من « آل مصعب »
فيغنى عنه وعدها ووعيدها

ولو حضرته عصبة « ظاهرية »
مكرمة آيؤها وجدوها

لعز على أيدي المنون احترامه
وإن كان محتوما عليه ورودها

صحيح أنه يتوقف عند مسألة القدرية والحتمية ، ولكن هنا
التوقف لم يخفف من حدة ذلك العتاب ، فهو يصور المنايا حتم
مقضيا ، سواء قبلته النفس راضية أم خشيتة جزعة كارهة :

وجاد بنفس حرة سهلت له
ورود المنايا حيث يخشى ورودها

وهو الورود المحتوم الذى رده فى حديثه عن تفاضل الطاهريين ،
ومن ثم وجد سبيله إلى تذكيرهم بمكانتهم لدى الخليفة ، ودورهم
فى أركان الخلافة دعما وتثبيتا :

أولئك أركان الخلافة إنما
بهم ثبتت أطنايها وعمودها
مواهبها أذاثها وسـيـوفها
معاقلها والمسلمون شـهـودها

وكان الشاعر راح يرقب منطقيا أسباب الاغتيال ، ويصور كيف
انفسـحبت القسوى المناصرة للخليفة ، كيف نزلت عنه بعيـدا
فاذا كان يعتب على الطاهريين ، فمن باب أولى أن يمد عتابه إلى من
هم أقرب منهم إلى الخليفة ممن كانوا يعيشون معه فى قصره ،
وهنا تتوزع أرصدة الاتهامات لتصيب باغرا وجند الخليفة ، وتضم
معهـم من طرف خفى هذر المنتصر بالله ابن الخليفة :

فيا الجنود ضيعتـها ملوكها
ويا الملوك أسلمتها جنودها
أيقتل فى دار الخلافة « جعفر »
على فرقة صبرا وأنتم شـهـودها
غـلا طالب للثأر من بعد موته
ولا دافع عن نفسه من يريدـها

وهو هنا أيضا يلتقى مع البحترى حول أسلوبه فى استنكاره
لـمـقتـل الخليفة فى عقر داره :

فأين الحجاب الصعب حيث تمنعت
بهيبتها أبوابه ومقاصره ؟
فما قاتلت عنه المنون جنوده
ولا دافعت أملاكه وذخائره

ويبقى الموقف من المنتصر أشد وضوحا لدى البحترى ، ففي مقابل
ما استنكره ابن الجهم من وجود طالب للثأر بعد موته ، أو مدافع عنه
قبل الموت ، يأتى هذا التصريح لدى البحترى :

أكان ولى العهد أضمر غدره ؟
فمن عجب أن ولى العهد غادره !

وهو يؤكد ذلك بنفس الصيغة التي عرضها ابن الجهم في
« والموتور بالدم واقره » *

وربما امتد مقصود ابن الجهم إلى غير المنتصر بالله ، إشارة
منه إلى ما حدث بعد مقتل الخليفة من اجتماع حوالى عشرين ألف
فارس لدى وزير المتوكل « عبيد الله بن يحيى » قائلين : إنما كنت
نصطنعنا لهذا اليوم ، فأمر بأمرك ، وأذن لنا نمل على القوم نقتل
المنتصر ومن معه من الأتراك ، وغيرهم ، فأبى ذلك وقال : ليس في
هذا حيلة^(١) .

وفي صيغ مغلقة بالمدح تبدو مدخلا إلى الغمز السياسى يقصد
ابن الجهم إلى إسقاط شيء من الحقيقة التي يدركها في ثنايا الأبيات ،
فإذا هو يبدو مشفقا على العباسيين من هول ما أصابهم ، مجسدا ذلك
في اغتيال الخليفة ، وإذا به يعدى أسفه على طبائع تلك الأحداث
ويضيق ذرعا بالجناة وبالجنانية ، ولكنه لا يعفى البيت العباسى من مغبة
المشاركة الضمنية في الحدث ، حين يعيب عليهم ما عابه يزيد المهلبى
من اتخاذهم من غير أبناء جنسهم حراسا وحماة لهم ، وربما كان
القصد من طرف خفى أيضا إلى شخص المنتصر وتورطه في الجريمة :

بنى هاشم مثل النجوم وإنما
ملوك بنى العباسى منها مسعودها
بنى هاشم صبرا فكل مصيبة
سسيلى على طول الزمان جديدها
عزيز علينا أن نرى سرواتكم
تغرى بأيدي النساكئين جلودها
واكن بأيديكم تراق دماؤكم
ويحكم فى أرحامكم من يكيدها

(١) الطبرى ١١/٢٦

وهو يسقط قدرا من حسرته وأنفعاله وحزنه على ما يراه من
شدوذ الوقائع ، واختلال قانون الأشياء حين تجرؤ الضباع الى
الأسود فتأكلها ، وهو ما يرمى به إلى الجناة من الحراس من الأتراك ،
وكأنما حرص على أن يضعهم في حجمهم خدما للخليفة الصريح وعبيدا
له ومنها يتخذ أخطر رموز الغدر والخيانة :

ألفاً وما يغنى التلief بعدما
أذلت لضبعان الفلاة أسودها
عبيد أمير المؤمنين قتلنه
وأعظم آفات الملوك عبيدها

فهو يسجل حزنه من خلال كل أطراف الحدث ، ويعرض حسرته
إزاء كل جوانبه ، سواء في هذه الصورة الاستتارية للضباع
والأسود ، أو في موقف الجند الذين تحدث عنهم بضمير النسوة ،
لما اضطنعه من صيغ الغدر بما يكشف عن تخاذلهم وجبنهم ،
وعجزهم عن أن يسلكوا مسالك رجال لديهم الحد الأدنى من الرجولة ،
ثم هذه الصياغة الحكيمية العامة التي يجعل فيها أسوأ آفة للملك
إنما تأتي من خلال خيانة عبيده .

ولم يجد الشاعر في محنته سوى شعره متكأ يلجأ إليه شاكيا
ياكيا ، مسجلا حزنه وحسرتة ، بل جعل الشعر شريكا له في محنته
معبرا عن جانب منها ، ثم راح يخلع على قصائده هذا اللون الحزين
من منطقة التشخيص التي يجعلها فيها صارخة من هول المفاجعة ،
وهو ما يقدم له بثناء على الميت الذي لم تعرف له القبور نظيرا من قبل :

أما والمنايا ما عمرن بمثله الب
قبور وما ضمت عليه لحدودها
أنتنا القوافي صارخات لفقد
مصلمة أرجازها وقصصيدها

فقلت ارجعى موفورة لا تهلى
معانى أعياء الطالبين وجودها
ولو شئت لم يصعب على مرامها
لبعد ولم يشرد على شريدها
ولو شئت أشعلت القلوب بشرد
من الشعر أفلاذ القلوب وقودها

وفى لوحة الختام يجعل الشاعر نفسه واحدا من رجال السياسة
المقربين إلى الخليفة ، يعرف عنه الكثير ، وكذلك كانت معرفته بأولئك
الجناة وعلاقتهم به ، وهو يقصد إلى كشف هذا البعد المعرفى الخاص
فيصور خبرته بأولئك الأوغاد حين يصورهم « زنادقة » ييغضهم
ويصور صراعه معهم من هذا المنطلق :

فيا ناصر الإسلام غرك عسبة
زنادقة قد كنت قبل أذودها
وكنت إذا أشهدتها بى مشهدا
تطأمن عاديها وذل عبيدها

وهنا يبدأ الشاعر فى تغليف كلامه إلا ما يتبين منه حول
خدعة الخليفة للسماع مشورة من حوله ، وقد خدعوه بالفعل حتى
راح ضحية تلك الخديعة على أيدي أولئك الموالى الذين نفثوا أحقادهم
فى مقتلته :

فلما نأت دارى ومل بى الهوى
إليها ولم ييسكن إليك رشيدها
أشعاع وزير السوء عنك عجائب
يشيد بها فى كل أرض مشيدها
وباعد أهل النصح عنك وأوغرت
صدرور الموالى واستقرت حقودها

فطل دم ما ظل فى الأرض مثله
وكانت أمور ليس مثلى يعيدها

وهو فى بيت الختام يحتفظ لنفسه بمكانة متميزة ، توهم بوعيه
السياسى لكل ما شهده قصر الخلافة ، وقد أغضى بما يراه ممكنا ،
واحتفظ بما ينأى به لسانه عن ذكره ، وهو بقية ما يعرفه عن قرب
عن هؤلاء الجناة •

وبذلك ازدحمت القصيدة بالرموز السياسية على طريقة البحترى ،
سواء حول الجناة ، أم ولى العهد تصرّحاً أو تلميحاً ، أو حول
ظروف الخلافة ، وظروف الجناية والجناة ، ومقتل الخليفة ، وموقف
وزرائه سواء من منهم راح ضحية وفائه وإخلاصه ، فقتل معه
وهو يدفع عنه ، أو من تخاذل وتباطأ فى غير مبالاة ، على نحو
ما يتطابق من الموقف الشعري التصويرى مع الموقف التاريخى التقريرى
كما تسجله روايات التاريخ •

من هنا بدا ابن الجهم مؤرخاً من طراز جيد ، أخذته لغة القصص
إلى عرض الأحداث بكثير من التفصيل الذى يكشف عن جوهر النوايا ،
وعن منطق الغدر ، وكشف أخطاء البيت الحاكم كجزء من العوامل
التي أسهمت فى إنجاح تلك المؤامرة الدنيئة ••

وفى إطار هذه القصصية بدا الشاعر محكوما بحسه الانفعالى
فى ترتيب المشاهد ، على نحو ما يبدأ بالنتيجة قبل المقدمات وعلى
نحو ما رصده بعد حديثه عن السحابة مباشرة :

وخات أمير المؤمنين مجسدا
شهيذا ، ومن خير الملوك شهيداً

وكان النهاية تراعت له بداية البداية التى يسترجع بها الأحداث
بدءاً من الغمز السياسى :

وكن أضاع الحزم واتبع الهوى
وكل غرا بالجيش يقودها

وهو يعمد إلى الاستطراد فى تصوير الجناة من خلال مسلهم
الذى ينم عن جبن ونذالة معاً ، ثم يكشف عن نقص المروءة لديهم فى
كل شىء ، بل يتهمهم فى رجولتهم حين يجعلهم مرة كالبغايا فيقول :

وباتت خبايا كالبغايا جنوده
وفى زورق الصياد بات عميدها

وهو لا يكاد يستثنى منهم أحدا فى هذا الوصف ، إذ يجعل
قائدهم باغرا التركى واحدا ممن يندرج تحت هذه الصورة التى أعاد
رسمها فى قواه وقد رد فيها عجز البيت على صدره :

عبيد أمير المؤمنين قتلنه
وأعظم آفات الملوك عبيدها

ومن هنا تأتى نقطة الالتقاء الأولى بين ابن الجهم والبحتري
حول تحويل الحدث إلى قضية متعددة الأطراف لم يكدر ينسى فيها
طرفا يتعلق بالحدث بين : جناة ، شهود عيان ، من تورط معهم ،
من تخاذل فى نصره الخليفة ، من أظهر له الوفاء ، أنماط هذا الوفاء
أخطاء الخلافة ، أخطاء الأسرة العباسية كلها ، ثم ظروف الحادث
وملابساته على المستويين الزمانى والمكانى • وهى قضية تراها مطروحة
أيضا فى تفاصيل البحتري حول الحدث ذاته ، وربما استطاع ابن الجهم
أن يعمق عرضها ، ويسرد المزيد من تفاصيلها من خلال خبرته بحكم
صلته الوثيقة بالبيت العباسى من ناحية ، ومن منطلق مشاعره إزاء
الجريمة بكل أبعادها من ناحية ثانية ، ثم من واقع حسه التاريخى
الذى اندفع منه لعرض الحدث من ناحية ثالثة •

ويبدو الموقف فى غير حاجة إلى مزيد من التحليل من خلال تطابق

الروايات التاريخية التى قصدنا إلى عرض بعض منها مع ما يحكيه الشاعر ويتناوله تصويرا ، فهى المصدر الذى يتخذ سنداً لمادته الفنية ، وكأنه يصطنع ضرباً من الجدل بين المادتين الشعرية والتاريخية تجعل كلا منهما قريناً للآخر ومكملاً له ، ومؤكداً للطباع الأحداث دون تناقض ولا مبالغة يمكن أن تجور على الحقيقة التاريخية المرصودة تلك التى يشاركتها فى تصويرها يزيد المهلبى فى مراثيته الدالية للمتوكل أيضاً *

إذ يكاد الشاعر يوزع انفعالاته ومشاهدته من خلال لوحات بعينها يمكن تأملها معه ورصدها من خلال محاور الانقضاء مع البحترى وابن الجهم فى :

أولاً : لوحة الوفاء : وفيها بدا شديداً الحزن على نحو ما رصده فى بيت المطلع حين يستبعد أن يرى حزناً أبشع مما يراه فى هذا اندحار بالذات ، خاصة حين يربط هذا الحزن بذلك المصاب الذى فقدته عيناه :

لا حزن إلا أراه دون ما أجده
وهل كمن فقدت عيناى مفقود^(١)

وهو يكاد يلتقى مع البحترى فى منطقة التمنى وأسلوب « لو » الذى طرحه قائلاً :

لو أن سيفى وعقلى حاضران لسه
أبليت به الجهد إذ لم يبيله أحد

وإن كان واضحاً هنا أنه قد راح يلوح بفقد الخليفة النصرة حتى من أقرب الناس إليه ، فلم ينقذه أحد مما أصابه (إذ لم يبيله أحد...) .
ولكن هذا التلويح يزداد وضوحاً ومع هذا يظل قاصراً ما عرضه البحترى ، ذلك أنه جعل الجانى أرفع وأقوى من أن تمتد إليه

(١) الكامل (للمبرد) ٩٧/٤ - ٩٩

يد الانتقام ، ولعله يرمى بذلك من طرف خفى إلى اتهام المنتصر مع
أعدائه من الأتراك :

لا يدفع الناس ضيما بعد ليلتهم
إذ لا تمد إلى الجاني عليك يد

وهو يجعل نفسه فى موقف الحائر المعجز عن الإفصاح عن كل
أصحاب الجريمة من الجناة إلا ما طرحه تفصيلا فى لوحة
الاغتيال ذاتها .

ثانيا : لوحة الاغتيال وفيها يتوقف طويلا عنصر الغدر ، وعدم
المواجهة ، فما ذا تنفع الليث شجاعته إن هو أقدم على السقوط
فى حفرة من الأرض مغطاة خادعة ، ليجد فى هذا السقوط حتفه ، فقد
جعل مقتل الخليفة دليل غدر الجناة به قياساً على هذه الصورة :

لا يبعدن هالك كانت منيته
كما هوى عن غطاء الزبية الأسد

وإذا بهذا الغدر يزداد وضوحا حين تأتية المنية فى غفلة العين :

جاءت منيته والعين هاجعة
هلا أنته المنايا والقنا قصد

عندئذ يعكس الشاعر أمنيته فى تكسر تلك الرماح قبل أن تنال
نسيئا من مرثيه ولكنها لم تتكسر . ثم يتدرج فينفى إمكانية مجاهرة
الجناة للمجنى عليه ، وإلا أبيدوا جميعا ، فهم ليسوا أهل حرب ،
ولا يعرفون شجاعة ولا نخوة ، ولو عرفوها ما جاؤوه غدرا وخديعة :

هلا أنته أعاديه مجاهرة
والحرب تسمر والأبطال تجتلد

ولذا تجره المقارنة إلى تصوير أسد قتيل صريع ، وبين ما حوله
من زحام شياه هزيلة ما كانت لتنال منه إلا غدرا :

وأصبح الناس فوضى يعجبون له
ليثا صريعا تنزى حوله النقود

وكانما استحثه الشهيد على المزيد من البكاء من هول الفاجعة
التي أذهلته ، ومن طبيعة المفارقة بين القتل والقتل ، فإذا هو يستطرد
حول مشهد الوفاء بإكيا راثيا :

إذا بكيت فإن الدمع منهمل
وإن رثيت فإن القول مطرد

وكانما تعلم الفساعر من درس الخيانة ، فلم يعد آمنًا على شيء
في حياته ، وإذا هو بعد مقتل الخليفة يضيق بكل شيء حوله ، بل هو
يخشى دل شيء :

قد كنت أسرف في مالي وتخلف لي
شعثتني الليالي كيف أقتصد

وتأتى اللاوحة الثالثة : حول تأبين المرنى وتناول صفاته بعد أن
دهمته مينته على طريقة البحتري (ومدة تناهت ، وحتم أو شكته
مقادره) وكانما غيب عنه كل من حوله ، واختفى جابه وتوارى
سلطانه ، وهو مدخل آخر إلى غمز المنتصر ومعاودة التلويح له
بالإتهام :

فخر فوق سرير الملك منجولا
لم يحمه ملكه لما انقضى الأمد

وعلى طريقة البحتري أيضا في استنكاره لمسيرة الوقائع :

فما قتلت عنه المنون جنوده
ولا داغت أملاكه وفضائره

فإذا بالموقف يتردد هنا :

قد كان أنصاره يحمون حوزته
وللردى دون أرصاد الفتى رمصد

ويجمع الشاعره فى ذكاء شديد بين مشهد الضعف هنا وهو
مرهون بالمنية والمواجهة الحتمية لها ، فليس له خيلة إذا لم يدفع عنه
أنصاره الجريمة ، وبين عرض صورة الماضى للخليفة يوم أن كان
يحكم الرعية وينشر العدل بينها ، ويضمن لها أمان حياتها ، فقد رأينا
صورته لديه أسدا يحمى عرينه إلا أن يتدبر به فيسقط صريعا ،
وهو الآن يسقط فوق سرير ملكه ، لتسود بين رعاياه فوضى الرعب
والفرع فى غياب هيئته ، فإذا هو فى منطقة التأبين لا يرى أحدا
يعلموه أبدا إلا خالقه سبحانه وتعالى :

عنك أسياف من لا دونه أحد
وليس فوقك إلا الواحد الصمد

وهو يجعله شهيد أسرته :

أضحى شهيد بنى العباس موعظة
لكل ذى عزة فى رأسه صيد

كما يجعله متفردا فى صفاته تفردة فى حجم الجريمة التى
أصابته أيضا :

خليفة لم ينل ما ناله أحد
ولم يضع مثله روح ولا جسد

وكأنى به يقف عند تصوير حجم الجريمة من خلال صورة الطعنة
النافذة التى أصابته :

كم فى أديمك من غواء هادرة
من الجوائف يغلى فوقها الزبد

والرابعة : لوحة الاتهام وفيها بدأ الشاعر شديد الحرص في تلويح
للقائل ، ولسته يضيق ذرعا بطبيعة الحدث ، فلم يشأ إلا ان يعلن على
بنى هبسى جميعا غنبيته ، فقد تجاوز الإسارة إلى المنتصر ،
إلى تعريض بالبيت الحاكم كله في موقفه من أنجانه ، بل تطرق
بالموقف ليخون هجاء سياسيا يتهم فيه العباسيين بالغباء السياسى
فى ركوبهم إلى الأتراك واتخذهم تكأة يستندون إليها فى حكمهم ،
وى دعره رائعه يوجهها إلى الحاكم العربى انظارا للخلاص من
تدوؤ الأتراك وسطوتهم :

لما اعتقدتم أناساً لا حاوم لهم
ضعتم وضيعتم من كان يعتقد
ولو جعلتم على الأحرار نعمتكم
حكمكم السادة المذكورة الحشد
قوم هم الجذم والأنساب تجمعهم
والمجد والدين والأرحام والبلد

فهو يساب الأتراك حقهم فى خدمة الخلافة التى غدروا بها ،
ويحور ما جبلوا عليه من النقائص ، وقد ضلوا فكانوا بلا عقول ،
وأضاعوا سادتهم الذين اعلمدا عليهم ، ووثقوا بهم ، فكانوا فى غفلة
من حقيقة أمورهم ، وهنا يصور الشاعر موقفهم إذا ما اعتمدوا على
العرب من أبناء جنسهم ، فهم أدل أصالة ، ونسب عريق ، ويعرفون كيف
يحمون عربيتهم ودينهم ووطنهم وأمجادهم وتاريخهم ، وأما أولئك
الجفة الجناة فهم لا يعرفون من هذا شيئا ، فكيف ينتظر الخليفة
منهم إلا غدرا وخيانة ؟

فكان الشاعر يوسع دائرة الاتهام ليبدو من خلالها ناصحا
سياسيا لا يرمى إلى السماتة بالعباسيين أمام هول الحدث ، وإلا ما بدا
صادقا فى رثائه على هذه الصورة ، ولكنه يعلن التحدى الصريح
لولى العهد ، فهل يستطيع الخلاص من الأتراك قتلة أبيه ، وقد توأطا

معهم ، وأصبح خاضعا ذليلا بحكم تورطه فى الجريمة ، ولذا راح
يؤدد موقفه من خلال شواهد التاريخ :

إذا قریش أرادوا شدد ملكهم
بغیر قحطمان لم ییرح بها أود

وفى لوحته الخامسة يستوقف الشاعر مشاهد الرعية وقد
أفزعها الخطب فأصبحت أمامه عاجزة حتى عن رد الذل الذى ينتظرها :

لا یدفع الناس ضیما بعد لیلتهم
إذ لا تمس إلی الجانى علیک ید

فهى رعية فزعة هروعة أمام تلك الفوضى التى تراءت لها
بلا حدود :

وأصبح الناس فوضى یعجبون له
لیثا صریعا تنزى حوله النقد

وهى أيضا رعية مقهورة ، أصابها العجز عن مواجهة الموقف فلم
تغير من الأمر شيئا ، وأنى لها ذلك وقد تخلت عن الخليفة حراسة
وعساكره فكانت المصيبة عامة أفقدت الناس صوابهم أمام الخطب
والجناة :

قد وتر الناس طرا ثم قد صمتوا
حتى كان الذى نیلوا به رشد

ولم ينس الشاعر فى زحام لوحاته أن يعرض مشاهد من بعض
ما أصاب قصر الخلافة نفسه من هول الفرع ، وكأنما أوجز ما فعله
البحتري من صور القصر وخير الحيوانات الذى ألحق به على الطرز
الفارسية فى بناء القصور ، لينفذ ابن الجهم إلى ما أصاب نساء
القصر ، وقد أصابهن هذا الروع :

ضجت نسيؤك بعد العز حين رأت
خدا كريما عليه قارت جسد

وعلى هذا النحو يلتقى الشعراء الثلاثة شهودا فى مشاهد كثيرة تعرض
الأبعاد التاريخية للحدث بما لدى الشاعر من حرص على استقصاء
جوانب الموقف الذى تعددت أطرافه ، حتى إذا تناول منها واحدا
حرص لى إظهار وفائه للخليفة ، وهو ما أكده يزيد فى فقدان سيفه
ودخله معا ، متجاوزا بذلك لغة الافتعال عند البحترى فى حديث السيف
وحده ، وافتعال مشهد البطولة لو أدرك سيفه أمام القاتل الجبان •

وأخيرا يظل اللقاء الشعراء حول الحقيقة التاريخية بمثابة
ضمان لدقتها وتوثيقها وتصوير الأبعاد النفسية حولها ، وكأنها
القاسم المشترك الذى يجمع بينهم • وعندها تزول صورة المفوضى
أو التناقضات فى تناول الحدث أو التعليق عليه أو تصويره ، إذ يظل
التاريخ رقبيا أميناً لا يعرف التزييف ولا يعترف به ، ولا يستسلم
مطلقا لمغلطات الشعراء •



ثورة الزنج بين الشاعر والمؤرخ

وهذه الثورة يمكن التأريخ لها على أكثر من مستوى بدءا من رصد تلك المادة التاريخية المروية فى مصادرنا التاريخية المتعددة^(١) . على نحو ما تعرضه حول دوافع تلك الثورة ، أو العناصر التى نهضت بها ، أو تحولها من مجرد صوت اقتصادى إلى أصوات سياسية مناوئة للخلافة ، وضروب من اللغط الذى يخرج على كل القيم الدينية وغير الدينية ، إلى المدى الزمنى الخطير الذى استوعبته تلك الثورة ، إلى المخاوف التى راحت تهدد البلدان بسبب من فوضى ثوارها جندا وقادة ، إلى النتائج المدمرة التى أصابت البصرة بسبب من الذعر الذى نشرته بين أهلها ، إلى إسدال الستار على تاريخها على يد الموفق .

كل هذه الملامح تبدو لنا فى لغة القص التاريخى بارزة واضحة ، بما يكفى للتدرف على شخص ذلك الرجل الفارسى المدعو محمد بن على (الوزرنيى) ، والذى تزعم قيادة الثورة من خلال الزنج من صفار العمال ، ومن حاول جذبهم إليه من خلال الصيغ الدينية المزيفة التى افقعلها ، سواء من خلال ما ادعاه من أنه يوحى إليه ، أو ما اصطاحه - زيفا أيضا - من خلال نسب شيعى يطعن الرعية إلى سلامته ، إلى ما ادعاه بين أتباعه من مبادئ الخوارج حول تكفير مرتكب الكبيرة ، وكذا ما ادعاه من صور اللعن للأمويين والعباسيين نفاذا بذلك إلى أغراضه السياسية التى كشفت عن تناقضه واضطرابه ، وكأنما تجاهل نسبه العلوى الذى ادعاه حين استباح استرناق العلويات له ولجنده ، وكأنه تناسى أيضا أنه أراد أن ينتقم للبيد ويسقط الرق ، فإذا هو يطرح العبودية على الأحرار فى صور مزربة تضخمت فى نفسه حين حول الثورة من مجرد مطلب اقتصادى إلى

(١). يراجع منها على سبيل المثال تاريخ الطبرى ، والكامل فى التاريخ لابن الأثير .

مطالب سياسية ، وضم إليها من الأعراب فريقاً زاد من خطرهما على المدن الإسلامية ، خاصة حين ادعى الرجل أنه قد أوحى إليه أن البصرة له يأكلها من كل جوانبها خبزة طيبة ، فصنع بها ما صنعه من ألوان القتل والتعذيب ، وصور الحريق التي أودت بحياة كثير من المسلمين أثناء صلاة الجمعة ، وكأنها أتيت للفساد الفرصة لكي يطول مداه .

وكان الخلافة أن تعاني ما تعانيه تحت ضغوط فوضى القيادة التي أسندت إليها أمورها ، فلعل القيادة التركية وجدت في تلك الثورات ما يزيد الخلافة ضعفاً ، ويزيد من تثبيت مكانتها لديها في ظل خلافة صورية هزيلة ، ولم تنشأ القيادات التركية أن تصنع شيئاً ذا قيمة أمام هذه الثورات ، إلا أن تظل في موقف المتفرج على الأحداث . ولم تستطع الرعاية أن تتخلص من زيراتها بل راحت ضحية لها ، فلم تمتلك من الشكل التنظيمي على المستوى الحربي ما يساعدها على الخلاص ، ولم تمتلك من صور الحرص على الخليفة ما يدفعها إلى تنظيم صفوفها في ظلال حالات من الضنك الاقتصادي وفقر الحياة ، أمام بريق قصور الخلافة ، وصور الثراء التي لم تكن تعرف حدوداً .

وكان الثورة يطول عمرها لتتجاوز أربعة عشر عاماً تنشر الفوضى ، وتعيث في الأرض فساداً ، وتحاول العبث بالعقيدة والرعية ، كما تحاول النيل من الخلافة إلى أن يتوض لها من أبناء البيت العباسي من يقوم بقيادة الجيش لينتصر على الزنج ، ويتخلص من قائلهم ، وهو ما يدفعنا إلى حكاية قصة هذه الثورة من خلال لغة الشعراء التاريخي أو لنقل النظم التاريخي على طريقة ابن المعتز الذي دفع بها إلينا في مزدوجته التاريخية ، وهو ما يدفع بنا إلى انتقاء الأبيات التي تحكي جوانب تلك الثورة كمرحلة ثانية بعد مرحلة التناول التاريخي لها ، والتي يمكن أن نعود إليها مرة أخرى في التعقيب على حركة الشعراء إزاءها .

ويمكن أن نتوقف أولاً عند الحسن التاريخي في رثائيات الشاعر
لمدينة البصرة إثر تخريب الزنج لها ، ويتقدمها هنا ميمية ابن الرومي
المشهورة ومطلعها :

ذاد عن مقتلتي لذيق المنام
شغلها عنه بالدموع المسباج^(١)

ذلك أن بنية القصيدة تبدو جديدة في شعر ابن الرومي من
ناحية ، وفي الشعر العربي عموماً من ناحية أخرى ، ثم في رثاء
المدن بصفة خاصة من ناحية ثالثة . ومن هذه الرؤى بدت القصيدة
موحدة موضوعياً وعضوياً إلى أبعد مدى ، فكانت بمثابة دفعة شعورية
رصدتها الشاعر إزاء الحدث المفزع الذي دمر كل شيء حوله . معنى
كان أو حساً .

وأمام لوحة الدمار هذه يتوقف ابن الرومي طويلاً منذ مطلع
القصيدة غير التقليدي ، والذي انصرف فيه إلى لسة التخصص والتعميم
معاً حول محور واحد شغل به ، وهو ذلك الأرق الذي أصابه من
جاء الحزن والألم ، فلم يجد شيئاً من لذيق المنام ، وكأنه يقتبس
إلى عمومية هذا الوصف فلا يجد له مبرراً هنا ، بل إنه لم يذق
طعماً لأى من ضروب النوم لذيقاً كان أو غير ذلك . وهنا تبدأ نغمة
الحزن تفرض نفسها على النص حين يستبعد الشاعر أن تعرف
عينه غفوة أو راحة بعد ما أصاب البصرة من أهوال ثورة الزنج
وجرائمهم البشعة .

وهنا يطرح ازدواجية الجريمة التي ارتكبوها بين مستوى
الإقدام عليها والجاهرة بها :

أى نوم بعد ما انتك الزنج
جهاراً محارم الإسلام ؟

(١) ديوان ابن الرومي ٢٣٧٧/٦ - ٢٣٨٢

وانظر القصيدة كاملة في ملحق الكتاب .

وكأنه يمهّد بذلك لطرح أقصى صورة استنكارية يعرضها على
مريّغة تكاد تكون خطابية تقريرية مباشرة :

إن هذا من الأمور لأمر
كاد ألا يقوم في الأوهام

بل لعله يغالط نفسه إزاء الخلط بين الوهم وبين اليقين ،
أو لعله يمني نفسه ألا يكون الواقع قد وقع فعلا :

لرأينا مستثنية ظنين أمورا
حسبنا أن تكون رؤيا منام

وكأنه قد عجز عن تحمل ما التمسته حواسه من آثار جرائم
المعتدى على المدينة ، فلم يئسا إلا أن يشير إليه في لمح سريع ،
عرض فيه دفتاح شخصيته من خلال خيائنه وكذب ادعائه ، فكان
دعيا على نحو ما يحكى التاريخ حين زعم الإمامة له حثا ، ولم يكن له
منها شيء سوى ذلك الزعم فحسب .

وتأنف نفس الشاعر من أن يتوقف عند زعيم الزنج لينتقل سريعا
إلى البصرة فيقف عند ما أصابها ، على ما يبدو في وقفته هذه من
دلالات نفسية عميقة رأبها يقدم لها بعجزه عن النوم كمظهر خارجي
بترجم جانبا من جوانب حزنه ، ثم ذلك الواقع الداخلي الذي تعمق
نفسه ، فبدأ غاية في الحسرة إذ يقول :

لهف نفسي عليك أيتها البص
رة لهفا كمثل لهب الضمير

وإذا هو يعمد إلى تكرار « لهف نفسي عليك » هذه في خمسة
أبيات متوالية ، يحمل كل منها شحنة نفسية عنيفة قوامها الحزن
والجزع ، استيعاب حجم الكارثة . وتكاد بنية الأبيات الثلاثة تنضوي
على ثلاثية الحزن والكآبة واليأس من خلال المهلة ، النفس ، البصرة ،

على ما فى لغة التكرار من دلالة التأكيد على كم الحزن كما يعيشه الشاعر هنا ، إذ تبدو نفسه شديدة الصرة على ما أصاب المدينة العريقة من أشكال الهوان ، مما دفعه - منطقيا - إلى التعرض لمكانتها على الصعيد الدينى ، حين جعلها « قبة الإسلام » ، ثم على الصعيد السياسى حين جعلها « فرضة البلدان » وهو ما جعله جملة مدخلا للحديث عن الزنج من منطق الضيق والسخرية والتهكم ، حيث تدرج بها من طرح تلك المفارقة بين السادة والعبيد ، بدلالة عودة الضمير المقصود لديه :

بينما أهلها بأحسن حال
إذ رماهم عبيدهم باضطلام

ثم تأخذه لغة التدرج حول أولئك الخدام وسوادهم ، إذ جاءوا متدفقين كقطع الليل الأسنود الذى أخفاهم تحت جناحيه ، حتى اندفعوا وكانوا أعداء للبشر ، وعندئذ يفقدهم الشاعر أدنى صور إنسانيته ، متخذا براهينه على ذلك من تصويره للمواقف اللا إنسانية التى ارتكبوها ، وكأنما أرادوا إفناء البشرية كلها ، فكان يوم البصرة غريبا بين أيام الحروب ، قريبا من مشهد الحشر حتى ترجم الشاعر وقعه على نفوس النساء والأطفال متأثرا بالمعانى القرآنية حصول مشاهد القيامة « يوم ترونها تذهل كل مرضعة عما أرضعت ، وتضع كل ذات حمل حملها ، وترى الناس سكارى ، وما هم بسكارى ، ولكن عذاب الله شديد » فى ذلك اليوم الذى « يجعل الولدان شيبا » فإذا نحن مع الشاعر فى إطار نفس التصور حين يقول :

طلعوا بالمهندات جهرا فألقت
حملها الحاملات قبل التمام
وحقيبقى بأن يراع أناس
غوفضوا من عدوهم باقتحام
أى هول رأوا بهم أى هول
حق منه تنسب رأس الغلام

وإذا هو يمهّد لما يعرضه بعد ذلك من صور الأحوال التى أجملها
 فى نيران المدينة ، وقد أحاطت بها من كل جانب ، فلم يجدوا منها
 مخرجاً ولا فراراً ، فكانوا ضحايا ما صورته بعد ذلك على لغته فى
 الاستقصاء والتكرار المتعمد للاستفهام الاستنكارى الذى جمع من
 خلاله كل صور الرعية بين أطفال ورضع ، وصبية وشباب ، ورجال
 وشيوخ ، وفتيات وفتية ، وفيها تعرض لتمزق علاقات الأسرة لما
 أصاب كل فئة منها على حدة ، وكأنه يوم لا يعرف فيه أحد أحداً ،
 لأنه لا يستطيع الدفاع عن نفسه ، وكأنه أيضاً يعود إلى تأثره
 بالمشاهد القرائية حول يوم القيامة « يوم يفر المرء من أخيه ، وأمه
 وأبيه ... » .

ولك أن تتأمل لغة التكرار المقصودة فى : كم جنين ، وكم أخ ،
 وكم أب ، مفدى ، رضيع ، فتاة ... إلخ ، مما ينتهى إلى النتيجة
 التى تساوى أمامها الأقوياء والضعفاء ، فإذا هم يزور يوماً لا يكاد
 يعرف نهاية ، وكأنه ألف سنة ، متخذاً من حسه الدينى أيضاً مادة
 للصورة « وإن يوماً عند ربك كألف سنة مما يعدون » ، لينبئ عليها
 استطراده التصويهى حول المفارقة الغريبة بين هؤلاء العبيد ، وبين
 ما كان من استعبادهم للنساء ، وكأنهم أرادوا التشفى من الحرائر
 عن طريق الاسترقاق ، هما يتناقض مع أصواتهم النظرية التى أعلنوها
 أصلاً حول تحرير الرقيق ، وربما قصدوا بها تحرير أنفسهم فحسب ،
 فى مقابل استرقاق الأحرار من قبيل التشفى منهم . ولكن الشاعر
 يبدو أشد انشغالا بالحرائر من النساء ، وطبيعة المفارقة الأخرى
 بين حالهن من قبل ومن بعد :

من رآهن فى المقاسم وسب
 ط الزنج يقسمن بينهم بالسهم
 من رآهن يتخذن إماء
 بعد ملك الإماء والخدام

فهى روح الانتقام والتشفى كما تحكيها طبيعة الحدث ، وكما يصورها الشاعر ، وعندئذ تراه يلهج بالتكرار مرة أخرى حول تذكره بعضاً مما أتى به الزنج ، وما أحزنه من هول جرائمهم ، على ما شئ تكراره هنا من صدق صور الألم النفسى والحسى مما يدفعه إلى التأريخ للحركة ، وتناول مبادئها المعلنة ، وكيفية تحقيقها من خلال أساليب وحشية عمادها اللصوصية والسلب والنهب ، بين « بيع أرخصوه ، وبيت أخرجوه ، وقصر دخلوه ، وذى نعمة أعدموه ، وقوم شذتوا تسلمهم ... إلخ » . وهى صور لا يحتملها الشاعر طويلاً ، بقدر ما يسكب الدمع أمام كل ملمح فيها . وكأن سكب الدمع لا يكفى أمام أهوال الجرائم ، فإذا هو يصرح بعجزه عن تحمل الصدمة ، فيدعو الرفاق ، بل يدعو الناس جميعاً إلى محاولة التخفيف عنه — على الأقل — بمشاركة حزنه ، فيلجأ إلى الرموز النفسية الموروثة من حديث الطلل لعلها تسعفه فى تصوير إيقاعات النفس الكئيبة ، فهى أمام عالم من الأطلال يوحى بإحساس مركب إزاء الفناء ، والعدم ، واللاتهاى ، والمجهول ، والمصير ، وما يصحب ذلك من إحساس بالفقد فلا يكاد يجد مخرجاً إلا من خلال تلك المشاركة .

وسرعان ما يرتد استطراداً إلى عرض الصورة الاقتصادية التى عرج على تناولها من قبل ، وهنا يستعين ثانية باللغة الاستفهامية الاستنكارية ، لعلها تصدق فى عرض مشاعره إزاء معالم المروثة ، فيتساءل حائراً قلقاً عن ضوضائها ، وضجيج الحياة فيها ، وكذا عن الفلك فيها وإليها ، وأيضاً عن قصورها ودورها ، وما آلت إليه أمرها جميعاً من تحولها إلى رماد وركام تحت وطأة الحريق ومشاهد الدمار .

لقد تحول كل ما فيها من صور العمران إلى لوحات خراب ، تنبئ عن نفسها من خلال الشاعر ، وكذا تحولت حياة البشر إلى موات ، بل تحولت أجسادهم إلى أشلاء ، فلا ترى من معجم المدينة

الآن إلا « القفر » الأيدي الممزقة ، الأرجل المتناثرة ، أفلاق الهام ،
الوجوه الدوامى إلخ » وعندئذ يداعبه الحنين إلى الماضى ،
وهو بصدد استقراء صور التمزق على مستوى تلك الأجساد .
نفى مقابل هذا التمزق الجسدى يرد تمزقه النفسى بصورة أشد
وأعنف ، وهو ما يدفعه إلى مفارقة المشاهد بين الماضى والحاضر دائماً .

ويجاوز الشاعر حديثه حول الاستفهام الاستنكارى ، وهنا
تختفى عنده الملامح الاقتصادية والحضارية ، ليتوقف طويلاً أمام
المشهد الدفين وأمله ، وذلك بعد أن التمس الوفاء فى قوى الطبيعة ،
وقد دانت للمدينة بالولاء ، فبدت عليها باكية حزينة ، تشاركه محنته ،
وتشارك أهلها مصيبتهم ، فإذا به يتوج حجم الكارثة بنك الوقفه
التميزه حول ساحة « المسجد الجامع » ، وكأنما أراد التحديد
الزمنى الدقيق لذروة الحدث وقت صلاة الجمعة ، وكيف استغل الزنج
صلاة الجمعة فى ارتكاب جرائمهم ، حتى راح الشاعر يتساءل عنه ،
وقد تحول بدوره إلى طال ، وكذا كان حال عماره من عباد الله ممن
أقاموا فرائضه ، وملاؤه زهداً وتقوى وعبادة ، وتلاوة للقرآن وصياماً
بين شباب وشيوخ وفقهاء ونسك وزهاد ، وهو ما يصل بحزن
الشاعر إلى الذروة ، حتى يتهم المسلمين بالتخاذل إن لم ينتقموا
لدينهم من عدوه وعدو الله ، ويبدأ — آنذاك — يستنفرهم للجهاد
يحدوه فى ذلك مشهد الحشر وغضب الرحمن من تخاذل عباده عن
نصرة دينه ، وحماية مقدساته .

وهو يستطرد مراراً حول تصوير النساء مرة فى أحداث المدينة ،
وأخرى فى استنفار المسلمين للانتقام لهن ، وثالثة فى مشاهد
القيامة حول قاصرات الخيام ، وهور العين ، وشفاعه رسول الله ﷺ :

إن من لم يغمر على حرمانى
غير كفء لقاصرات الخيام

كيف ترضى المحوراء بالمرء بعلا
وهو من دون حرمة لا يعامى ؟
واحيائى من النبى إذا ما
لامنى فيهم أشد الملام
وانقطاعى إذا هم خاصمونى
وتولى النبى عنهم خصامى
مثلوا قوله لكم أيها النا
س إذا لامكم مع اللوام :
أمتى أين كنتم إذ دعتنى
حرة من كرائم الأقوام
صرخت : « يا محمداه » فهلا .
قام فيها رعاة حقى مقامى

ويبدو الشاعر فى أعقاب الصورة ، وكأنه استسلم ، أو - على الأقل - لم يجد أمامه من سبيل إلا الدعاء ، والاستقرار فى الاستنفار للجهاد ، بما فى لغته من منطق التقريع والشدة والمؤاخدة والعتاب للمسلمين ، إن هم تخاذلوا أمام الطغاة ، أو تهاونوا فى أمر يمس جوهر عقائدهم ، وحينئذ تتوالى أفعال الأمر فى دعوة صارخة وصريحة إلى الانتقام بديلا للنصر الذى فقدوه « صدقوا ، أدركوا ، أنقذوا ، بادروا ، لا تظيلوا ، فاشستروا » مع ثنائية واضحة هنا فى التناول بين الحس الدنيوى والحس الدينى . لعنه ينجح فى هذا الاستنفار الذى قصد إليه قصداً .

وتبقى الظواهر الفنية هنا رهنا بالبعد التاريخى الذى رسمه الشاعر الحدث ، وركز عليه ، وعلى موقف المسلمين منه ، فلم ينأ عن أكثر من التصوير بما لا يتسق مع إيقاع الموقف وطبيعته ، بل عن إلى لغة التقرير والمباشرة ، فهو أمام حقائق ، وهى حقائق لها مرارتها بما يكفى للطمس ملكة الخيال أو تغييبها لديه ، فلا يشغله - حينئذ -

التذوق أو جنال الصياغة انشغاله بتقرير احقائق وعرضها عارية من هذا الجمال ، إلا ما جاء مصنفاً بين لغة الإنشاء والخبر ، تقصد التوكيد أو الاستتكار أو السخرية على طريقة عرض الأساليب الاستفهامية التي استتارد حولها بما يكفى لتصوير هذه المهمة .

وعلى لغته في الاستقصاء يبدو الشاعر حريصاً على الإلمام بكل أطراف موضوعه الذي جعل مدينة البصرة محورا له ، بكل تفاصيل عمرانها وخرابها ، مبانيها ومساجدها ، وحولها الزنج من أعدائها ، وفي قلبها المسلمون من أبنائها ، وهو نفسه واحد من تلك الأطراف ، التي جعلها محورا لتصويره على مدار أبيات القصيدة كلها .

وتبدو هذه اللغة مفروضة على الشاعر من خلال تعدد صور ثقافته ومصادرها ، وطبيعته الجدلية التي استوحاها من فكره الاعتزالي فكان دائم البحث عن الحجة والبرهان ، حريصاً على استقصاء أطراف الموضوع الذي يتفاعل معه وينفعل به ، فهذه صور الفساد التي طرحتها الثورات المضادة للخلافة حتى أصبحت تهددها من كل جانب . فهناك ثورة بابك الخرمي سنة ٢٠٤ هـ في أذربيجان وما حولها ، وقد استطاع أن يواجه عديداً من جيوش العباسيين دون أن يستسلم أو ينهزم ، وهناك أيضاً كان خروج يعقوب بن الليث الصفار سنة ٢٦٢ هـ نحو العراق ، في قوة من الجيش والكتائب لا يستهان بها ، حتى أقام دولة الصفارية ، وهناك في الشام ظهر بعد ذلك بكثير القرمطي سنة ٢٨٩ هـ ووسع مجال ثورته التي انتشرت في الجزيرة إلى جانب عديد من الحركات المناوئة التي مازالت مشغولة بحق العلويين في الخلافة ، والخروج من عبادة الشيعة متخذة منها ستاراً تحمي به نفسها ، وتجمع الأتباع والأنصار حولها .

وفي زحام — أو في أعقاب — الثورتين الأوليين ، كان زعيم الزنج (الوزرني) المدعو علي بن محمد بن أحمد بن عيسى غيما حول البصرة سنة ٢٥٥ وحتى سنة ٢٥٧ حتى أتى على كل شيء في

المدينة ، فلم ينبج منها شيء حتى المقدسات الإسلامية التي تمتلئ
فيما أصاب المسجد الجامع الذي اشتهرت به مدينة البصرة دون سواها .

من هنا كان انفعال ابن الرومي إزاء الحدث بمثابة استهجام لنماذج
مكتشفة من الوجدان الجمعي إزاء ضرب من الفوضى بدأ غريبا وشاذًا
في المجتمع الإسلامي ، فكان عليه أن يصور الحدث من هذا المنطلق ،
ثم كان عليه بعد ذلك أن يسجل ملامح النصر على أولئك الزنج من
منطلق انتشفي منهم ، والكشف عن صور الخلاص من أهوال جرائهم
وهو ما يكشفه موقفه في مدح أبي أحمد بن الزبير بن المتوكل ،
إذ يردّ في مدحه إياه على ظفريه بصاحب الزنج ، وذلك في قصيدة
نظمها وأباح لنفسه في مطلعها ضروباً من الاسترخاء النفسي الذي
يعكسه عالمه الغزلي ، وفيها يختلف الإيقاع عن إيقاع الميمية الحزينة ،
التي اقتنح فيها موضوعه مياشرة . فكان راثيا ، وراثيا من طراز خاص
لحدث غايه في الخصوصية . أما في عالم المذح فقد أفسح لنفسه
مجال هذا الاسترخاء ، فهو أمام نصر يعطيه فسحة نفسية ليكون
شاعرا غزلا ، وإن لم يسلم غزله من حسه السياسي في المقدمة
حين يشغله الحاكم وعدل الحكومة ، وحديث المنصف والظالم ، وهو
يتلاعب فيها باسم المحبوبة « ظلوم » فيقول :

هل حاكم عدل الحكومة منصف لي من ظلوم^(١)

كما يعكس نموذجا من فكره الاعتزالي حول الظاهر والباطن أيضا
كجزء من لغته الكلامية :

بانت لظاهرها وساوس من حلي كالتنجوم
والباطني منها وساوس من هموم كالخصوم

كما يصرح بقصده إلى هذا التلاعب اللفظي في صدر القصيدة

(١) ديوان ابن الرومي ٢٣٨٧/٦ - ٢٣٩١

حين يضمن بين بيتي المطلع تضمين قواف ، يتخلص فيه أيضا من :
التصريح المعهودة في مطالع الغزل :

شغل المحب عن الرسوم وإن غدت مثل الوشوم
شكوى الظلّامة من « ظلوم » في حكومتها غشوم

وكأن حالة الاسترخاء لا تكاد تصفو له تماما ، فإذا بحالته النفسية
تسبّقه إلى التعبير عن جوهرها حين يعرج على حديث الهموم والأحزان
ربط بوسواس الحلى الذي يحكيه قوله :

كم بين وسواس الحلى وبين وسواس الهموم

فهى مفارقة نفسية تنقله من واقع الغزل الهادئ إلى مشهد
المكتئب الحزين الذى تؤرقه همومه ، وتزعجه ليل نهار ، ولكنه - على
أى حال - لم يستمر حبيسا لها بعد انفراج الأزمة من خلال ممدوحه ،
بل سرعان ما ينصرف إلى مدحه من منطلق القوة التى تشفى بها من
أولئك العتاة الأشرار ، فإذا القائد يبدو :

لبث البليوث إذا الحروب تسعرت قرم القروم
فيث الأنام إذا الغيوث بخلن فى السنة الأروم
خفت خطاه إلى الوغى والحلم أرجح من يسوم
وجد السلامة فى الكراهة والفخامة فى السهوم

وكأنه يجعل من المشهد مقدمة للنتيجة التى ينتظرها فى تصوير
انتصاره على صاحب الزنج ، وعندئذ يجد الشاعر الموقف متاحاً
لتسجيل التشفى منهم جميعا ، إذ يقول ساخرا :

ما إن تزال عداوته بين الهزائم والهزوم
يفزو العدا فى ليل زنج حالك ونهار روم

فلليل دون له ، وكذلك النهار على الأمر المروم * فإذا ما أراد
تصوير هلاله غاب عليه الحس التاريخى من المنظور الإسلامى حول
إلليالى الحسوم التى وظفها أيضا فى صورته :

يرمى العدا بجوانح - تأتى الفروع من الأروم
كالريح أعلكت الهو الك فى لياليها الحسوم

وأشد ما يكون الشاعر إعجاباً بممدوحه فى انتصافه لرعاياه من
خصومهم كما يتبدى استرخاؤه من خلال مشهد الغنائم الذى يكفى بها
عن قمة انتصاره ونهاية هزيمتهم :

سيم البرية سخطه ورضاه درينق السموم
رجعت حقائق وفده كوهاً على أمطاء كسوم
يشكون أثقال الغنى طورا وأنقال السجوم

وإذا كان وجد مادة النصر ممزوجة بالغنائم فقد بحث عنه فى
صورته الدينية ، فى الانتقام لأحداث المسجد الجامع ، فيحيل الموقف
إلى حسبه الدينى الذى يمزجه به حين يجعل ممدوحه أسلا يتلقى
قد يدته ، نيهناً بها من خلال هذا الحس الذى ضمنه قوله :

ياناصر الدين الذى زاد السباع عن الحوم
وأجد أعلام الهدى بعد الخلقة والطسوم
كم من مقام قمته ما كان قبلك بالمقوم

وبذا تغلغل المادة التاريخية بمثبة كسف عن الحس الفردى
والجمعى لدى الشاعر فهو يذيع بيان الهزيمة على المنهج التراثى
الحزين الذى رأيده فى الميمنة حين يسجل واقعه النفسى - بل واقع
المسلمين جميعا - إزاء أحداث البصرة والجنابة ، كما تظن بمثابة
وثيقة مؤكدة حول تحول هذا الواقع من خلال القيادات العباسية
يوم النصر *

ويظل رثاء البصرة متميزا إذا ما رأيناه مقارنا برثائيات المدن قبلها وقبل شاعرها الحزين ، فما زالت خصوصية خرابها واردة هنا بطبيعتها المعتدى من جيوش العبيد واهل الفوضى ، على عكس ما كان من خراب مدينة « بغداد » في ظلال فتنة الإهيين والمأمون ، وشدة الصراع بينهما ، إذ رثاه عدد من الشعراء ممن شهدوا ذلك الخراب شهادتهم عمراتها من قبل ، ولكنه خراب بدا مختلفا في طبيعته ومقوماته عن خراب البصرة انتهى كد أهلها يهددون بالفناء التام في مقابل فقدان بغداد سلطان الحكم وبريق الخلافة إذا أخذنا بما حكاه أحد شعرائها مخاطبا إياها (١) .

أبغداد يادار الملوك ومجتنى
صنوف المنى يامستقر المنابر
وياجنة الدنيا ويامطلب الغنى
ومستنبط الأموال عند المتاجر
أبينى لنا : أين الذين عهدتهم
يحلون في روض من العيش زاهر ؟
وأن الملوك في المواكب تغتدى
تشبه حسنا بالنجوم الزواهر

وهي صور تغلب عليها عمومية الرثاء ، واللمح الخاطف إلى فقدان لمدينة سلطانها كسيده لمدن ، ومركز للحكم ، وهوطن الغنى والثراء ، ولذا تتوزع تساؤلات الشاعر حول المحورين ، على عكس الحوار الطويل والتفاصيل المرتبطة بفداحة الخطب عند ابن الرومي .

ولم تكن كل رثائيات بغداد على هذا النحو من الإيجاز ، فهناك من أقاض في تصوير الفوضى التي دبت فيها ، ومثلت مع دمار

الفتنة مصادر خطر تتهددها على النحو الذى نظمه الشاعر الخريمى ،
إذ راح يقارن بين ماضيها وحاضرها من جراء الفتنة ، وما أصابها من
تدمير ، وما أصاب أهلها من تمزق وحزن يترجم بعضا منه قوله (١) :

يباؤس بغداد دار مملكة
دارت على أهلها دوائرها
تمهلها الله ثم أعقبها
لما أحاطت به كبائرها
بالخسف والقذف والحريق وبالـ
حرب التى أصبحت تساورها

فلا تخاد ندرى هل يبدو للشاعر عليها حزينا ، أم بها شامتا ،
وهو ما لا نجد له نظيرا أبدا فى مرثية ابن الرومى ولهفته وحزنه العميق
على البصرة وأهلها ، ففى موازنة لوحة الاخراب يعرض الشاعر
مشاهد الماضى العريق ورونق الحضارة وهيبة الحكم :

دار ملوك رست قواعدها
فيها وقرت بها منابرها
أهل العلا والندى وأندية الف
خر إذا عدت مفاخرها
أفراخ نعى فى أرض مملكة
شدد عراها لها أكابرها
فلم يزل والزمان ذو غير
يقدح فى ملكها أصاغرها
حتى تساقط كأساً ممثلة
من فتنة لا يقال عاثرها

(١) تاريخ الطبرى ٤٤٨/٨

وعلى نحو م قيله في بغداد أيضا كان بعض ما قيل في رثاء
مدينة « سامراء » ومنه ما صورته الخليفة الرازي في قوله (١) :

بسر من را بلاد المنك طاب لنا
معرس عيشه باللهو مذموم
أرض متى اختلست ألاحظها نظرا
اهتاج ذو طرب وارتاح مهموم
والخير والقصر والقطول جنثها
والجعفرى بكف الدهر مزوم
منازل آنست دهرأ فأوحشها
ظلم الزمان فمئلوم ومهدوم
عفت وغيرها وصل الرياح لها
والوصل منها يحبل الهجر محتوم

ولا شك أن رثاء الخلفاء لذلك المدن يبدو أقرب إلى الصدق
بحكم الرابط « السياسى » الذى يشدهم إليها ، باعتبارها عاصمة
اخلافة ، وباعتبار وشائج القربى التى تشد الشاعر الخليفة إلى
مدينة الحكم وما مضى السياسة ، وإن كنا ما نزال نفتقد هذا المدس
الانفعالى المتفجر لدى ابن الرومى أمام كارثة البصرة ، ربما لغرابة
الحدث وضحاته ، وربما لاختلاف تاريخ المدينة عن مدن الخلافة التى
شهدت من صور التحضر والفوضى ما يدفع إلى محاولة الشعراء
تبرير صور خرابها . ولا أدل على هذا الاسترخاء النفسى من تلاعب
ابن المعتز بموروثه الطللى وهو بصدد رثاء تلك المدينة ، وكأنه يعكس
قصور معجبة عن الإتيان بالجديد الذى يعكس وجدانه تجاهها
وكانما قصد إلى الاكتفاء بأطال امرئ القيس وصيغه البكائية حين
قال ابن المعتز مضمنا :

غدت « سر من را » فى العفاء كأنها
(قفا نيك من ذكرى حبيب ومنزل)
وأصبح أهلها شبيها بأهلها
(لما نسجتها من جنوب وشمال)
إذا ما امرؤ منهم شكا سوء حاله
(يقولون : لا تهلك أسي وتجمل)

وأظن فى هذا انتضمين ضربا من الاستخفاف بأحوال المدينة
المريثة ، وبسبيلها للغة الرثاء ، فلم يكاف الشعار نفسه مشقة
الصياغة الرثائية الجديدة إلا أن يتلاعب بما ضمنه من حديث الطلل
القديم على طريقته فى رصد موقفه من الطلل ومعطيات الحضارة ،
حين قال أيضا على نفس النسق :

خليلى بالله اقعدا نصطحب بلا
(قفا نيك من ذكرى حبيب ومنزل)
ويارب لا تسقط ولا تنبت الحيا
(بسقط اللوى بين الدخول فحومل)
ولكن ديارب اللوى يا رب فاسقها
ودل على أنحائها كل جدول

وربما كان عرض هذه الصور كافيا لإنصاف مريثة ابن الرومى ،
وتحديد موقعها الفنى والتاريخى ، وخطرنا المتميز فى رداء
مدينة البصرة وتصوير أحداثها الدرامية .

ثم يلتقى الخصمان فى منطقة شعورية واحدة تذوب فيها
الخصومات ، وتنسى مواضع النزاع وتمحى أسبابه أمام توحد الشاعر ،
فقد أظهر ابن الرومى صريح عداوته لابن المعتز حين سئل عن تشبيهات
ابن المعتز لانهلال بزورق من فضة أثقلته حمولة من عنبر ، فأجاب

صارخا : واغوثاه إن الرجل إنما يصف ماعون بيته ، وهو ما يتأكد بتكرار روايات العداء بين الشعاعين وهو ما ينسحب أيضا على بغض ابن الرومي للبحتري الذي احتل مكانة مرموقة في البلاط العباسي وحسنت علاقته بابن المعتز فمثل معه جبهة معادية لابن الرومي ، وكانت اتهامات الأخير للبحتري بالسرقة ولابن المعتز بالارستقراطية التي رفضها هو حين تحول بإبداعه إلى الاحتكاك بمرارة الواقع ومعاودة الطبقة الشعبية .

ولكن الشعاعين أمام هذا الخطب يلتقيان ويتحول ابن المعتز إلى مؤرخ شاعر ، حاول تناول تاريخ عصر المعتضد بالله وما قبله . فعرض في أرجوزته التاريخية المشهورة كثيرا من شؤون الدولة العباسية التي بلغت أقصى درجات الفوضى والانحلال والفساد ، خاصة في الفترة التي أعقبت مقتل المتوكل سنة ٢٤٧ هـ إلى تولى المعتضد سنة ٢٧٩ هـ .

وكان إصلاحات المعتضد لأمر الخلافة كانت دافعا مشجعا لابن المعتز ليعرض سلبيات الفترات السابقة ، فراح الشاعر يعقب على كل منهما بما يتفق ورأيه في السياسة التي لم يكن من أهلها لأنه لم يرد ذلك .

وقد وزع ابن المعتز رؤيته التاريخية حول الأمور الداخلية التي أصابت الرعية أيضا بضروب من الأذى ، على نحو ما كان من تصويره لسطوة الجند ، وقوتهم ، وسوء تصرفهم في شؤون الرعية ، وأخيرا ما آل إليه أمرهم على أيدي الولاة قبل خلافة المعتضد بالقتل والجور والظلم وغيرهما .

وتعد أرجوزة ابن المعتز نموذجا تاريخيا تعليميا سبقه إليه وأوضحه له علي بن الجهم حين نظم أرجوزته التاريخية التي حكى فيها تاريخ البشرية حتى عصره ، وبقيت نموذجا يحتذى بعد ذلك

على نحو ما صنعه أحمد بن عبد ربه فى عقده الفريد حيث نظم مزدوجته
التي دون فيها تاريخ عبد الرحمن الناصر خلال ثلاثة وعشرين عاما
تبدأ بمفتتح القرن الرابع الهجرى ، ووصف حوادثها بالترتيب سنة
بعد سنة ، فكان مؤرخا للناصر على منهج ابن المعتز فى تأريخه
للمعتضد بالله .

وحين يعرض عبد الله صورة صاحب الزنج نجده يتوقف عند
تناول الجوانب المختلفة للحركة ، فمن الناحية العنصرية يصفه إلى
زمرة كفار عصره ، ثم يعود إلى رصد تفرد بينهم بالحديث الخاص
عن موقفه حيث يقول على لغة التعميم :

وكان قد مزق ثوب الملك طوائف إيمانهم كالشرك^(١)

ثم يفصل بعضا من أطراف هذا الشرك حين يرى صاحب الزنج :

يلعن أصحاب النبی عنده من مظهر مقالة وسائر
إمام كل رافضى كفر فلعنة الله عليه وحده
مازال حيا يخذع السودانا ويدعى الباطل والبهتان

ثم يصور فسق أتباعه من أولئك السودان وكذا فسقه فى قوله :
والعالوى قائد الفساق وبائع الأحرار فى الأسواق
وحين يعرض طموحاته وأهدافه التوسعية يقول على لسانه :

وقال : سوف أفتح السوادا وأملك العباد والبلاد
ويدخلون عاجلا بغدادا فلم ير الكذاب ذا ولاذا

ثم يعود استطرادا إلى تصوير أتباعه كاشفا عن فساد عقائدهم
وجهلهم وما كان من تضليل العلوى لهم وتغريه بهم إذ يراه ويراهم :

(١) ديوان ابن المعتز ١/٥١٩ - ٥٩١

صاحب قوماً كالحمير جهله وكل شيء يدعيه فهو ه
وقال : إني أعلم الغيوب لم ير فيهم عالماً مجيباً
وبعضهم يريد منه نفقه ويترك الدرس عليه صدقه

ولذا صور الشاعر الزنج جميعاً :

وهم يجورون على الرعية لفساد دين وفساد نيه
ويأخذون ملهم صراحا ويخضبون منهم السلاح

ثم عاد إلى تصوير أبعاد حركته على مستوى الدمار الذي أحدثه
هو وجنوده فيقول :

لطم يزل بالعلوى الخائن المهلك المخرب للمدائن
والبائع الأحرار في الأسواق وصاحب الفجار والمراق
وقاتل الشيوخ والأطفال وناهب الأرواح والأموال
ومالك التصور والمساجد ورأس كل بدعة وقائد

وهو ما يفيض في تصويره بعد ذلك حول أحداث البصرة وغيرها
من الأحياء وما أصاب الرعية من ألوان الأذى التي نشرها بينهم :

فخرب الأهواز والأبله وواسطاً قد حل فيه حله
ونرك البصرة من رماد سوداء لا توقن بالميعاد
وأطعم الزنوج أطفال الناس مكيدة دنة فأعظم من ناس
فواحد يشدخ بالعمود وواحد يدخل في السفود
وبعضهم مسط مربوط وبعضهم في رجل مسوط
وجعل الأسرى مكتفين أغراض نبل ومعلقينا
وبعضهم يحرق بالنيران وبعضهم يلقي من الحيطان
وبعضهم يصلب قبل الموت وبعضهم يئن تحت البيت

أما عن موقف الخلافة ومحاولاتها الحربية الفاشلة معه ، ودور
جندها في حروبهم قبل مجيء الأوفق فقد عرج عليه ابن المعز بقواه :

وهـ-زـم العساكر الجليله بشدة البأس ولطف الحيله
ورامه موسى فما أطاعه ومجه من فيه حين ذاقه
وقد سقى مفاح كأس القنل وشكه بمخصف ذى نصل
ونرك الأتراك بعد فقده كذى يد قد قطعت من زنده
وقتل ابن جعفر منصورا وكان قبل قتله كبيرا
من بهد ما صابر أى صبر وأرجف الناس له بالنصر
والشيخ قد أغرقه نصيرا وقال : حسبي فقد هذا خيرا
أعزى غلاماً لسعيد الأعورا قد كان فى الحروب موتا أحمر
وكم سوى ذاك وهذاك وذا أبادهم حتفا وقتلا هكذا

أما عن حال الرعية أثناء تلك الحروب التى طال أمدها ، فقد عانت
من حالات الترقب والفرع والحيرة إزاء نصر منتظر أو هزيمة مرتقبة
تدمرها ومن هذا كشف ابن المعتز عن خوفها على القادة وإشفاقها على
مصيرها قائلاً :

حتى إذا ما أسخط الإنها وبلغت فتنته مداما
وشكت الأرض إلى السماء ما فوقها من كثرة الدماء
وضاقت القلوب فى الصدور وأيقنت بحادث كبير
وارتفعت أيدي العباد شرعا بعد الصلاة جمعا فجمعا

إنى أن جاءهم المدد وكانت الاستجابة لدعائهم مع مجيء الموفق
أخى الخليفة الذى تقدم إليه الشاعر مادحا :

أعزى به هزيرا ضميغما إذا رأى أقرانه تتدما
قد جرب الحروب حتى ثمابا فإن دعاه حدث أجبا
لا عاجز الرأى ولا بايدا لكن شجاعاً يخضب الحديد

مما دفع الشاعر أيضا إلى الوقوف عند تصوير محاولاته الحربية
وجانب من بطولاته التى كشفها سجل الحرب بينه وبين خصومه :

فلهم يزل عاماً وعاماً ثانياً وثالثاً يكابد الدواهيها
مجاهداً برأيه ونصله وماله وقوله وفعله
حتى لقد سموه بالكناس وعابوا صعباً شديد البأس
مسافها مطاعنا منابلاً مواقفاً منازلها مجاولاً

فإذا ما عاد إلى مزيد من التفاصيل حول تصوير شخصية اوفق
الحربية من خلال طبيعة حملاته على الزنج قال :

فكم له من شدة وحمله وخرية وطعنة وقتله
يجبو المطيع ويبيد العاصيا ويخضب السيوف والمعاليها
ويقبل المستأمن المنيا ويعفس الزلات والذنوب
ولا تراه ناقضاً لعهدده ولا يشوب باطلاً بجدده

ثم يصور انتصاره في صورة خرج بها عن ثوب المادح إلى
المؤرخ الواقعي الذي تشغله معاناة القائد فيقول :

حتى قضى الله له بالفتح من بعد طول تعب وكدح
ونصب الناس له القبابا وشكروا المهيم الوهابا

وبدا يتكشف تاريخ ثورة الزنج وحروبهم من خلال أرجوزة
ابن المعتز ، وربما دفعتنا سهولة أدائه ، ووضوح لغته ، وتقديرية
عرضه ، إلى عدم التحليل للأبيات لأنه سيتحول — عندئذ — إلى نثر
مكرر يردد ما نظمه ولن يزيده وضوحاً عما أوضحه بهذا التناول
التاريخي التفاصيل الأحداث .

ثم تتردد أصداء ثورة الزنج في منهج آخر سلكه الباحث
في تناوله صاحبها في ثانياً إحدى مدائحه للموفق بالله ، وذلك في
سنة ٢٧٠ هـ عندما قتل (العاوي) بالبصرة حين ظفر به الموفق بعد
أن ظل أكثر من أربعة عشر عاماً يبعث في الأرض فساداً ، وفيها يبدو
المطلع جديداً تماماً على شعر الباحث ، وكأنما أراد ذلك التلاحم

بين مقدمته وموضوعه ، أو الجمع بين جنائية صاحب الزنج ، وبين
رسوخ قيادة الموفق ، ومطلعها :

مع الدهر ظلم ليس يقلع راتبه
وحكم أبت إلا اعوجاجا جوانبه^(١)

وهو يستغل موضوع المدح بصورة طيبة ليوجه سخريته لصاحب
الزنج ، ويحكي قصة تشفى المسلمين منه وكذلك الشاعر ، فإذا به
بعرض نتفا من صراعاته مع الموفق فى قوله :

وما كان يدري صاحب الزنج أنه
إذا أبطرته غفلة العيش صاحبه
أقام يجائيه إلى الله حقة
وكل توافى للقاء حلائبه
إذا انداز ينوى البعد حثت وراءه
عتاق الشذا بالمرهفات تصاقبه

وإذا به يعرض مشهد الفريقين ، فريق « الموفق » فى مقابل
فريق البخبيت العلوى :

إذا ما تلاقوا حضرة الموت لم يرم
كتائبنا حتى تطيح كتائبه
ترى واشج الخرصان يهتك بينهم
نحور الأسود أو تروى ثعالبه

إلى أن يصل إلى منطقة النصر التى تستريح فيها نفوس المسلمين
من هول ما اتراه فى صورة الجانى الطاغية ، فإذا هو يشرب من نهمس
الكأس التى سبق أن سقى منها أهل البصرة قهرا وجورا ، كما حكى
ذلك ابن الرومى حول صور الموت والخراب والدمار فى المدينة ،

(١) ديوان البخترى ٢١٩/١ - ٢٢٤

فإذا به .نا يعيش نفس المأساة ، ويعانى صور الفرع التى أصابت
الرعية من هول جرائمه :

يغالب طعم الماء فى ملتقاهم
حسى الدم حتى يلفظ الماء شاربة
كان الردى يسقى المضلل صرفه
من السيف دين أرهق الوقت واجبه
ولم يلف عضو منه إلا ضريبة
لأبيض ماثور تهاب مضاربه
وكان شفاء صلبه لو تألفت
له جثة يرضى بها العلى صالبه
تعجل عنه رأسه وتخلفت
لطيتها : أوصاله ومناكبه
فأصبح منصوبا على الناس يفتدى
بآباء من أوفى على الناس ناصبه
يجاهم رائيه بإطراق عابس
شمى إليهم سخطه وتغاضبه
ينكب فى إشراقه وهو آزم
أزوم الخليج أزور عن يعاتبه
فلم يبق فى الآفاق خالع ربيعة
من الدين إلا فادحات مصائبه

فإذا ما عاذ البحرى إلى مدح الموفق رأى من فضائله الكبرى
التى لا ينبغى أن تنسى خلاصه من ذلك الطاغية فقد أخذ بوتر الدين
والمسلمين منه :

ومازلت مندوبا للرأس ضلالة
تناصيه أو منحول هلك تحاربه
أخذت بوتر الدين مثنى وظفرت
يداك فلم يفلت عدو تطالبه

والى نفس المنهج سار البحتري فى مدحه لصاعد بن مخلد صاحب
لقب ذى الوزارتين (وزارة المعتمد ووزارة الموفق) ، إذ كانت له مشاركة
إيجابية فى سنة ٣٧٠ هـ فى محاربة قائد الزنج ، وهو موقف استعده
البحتري فى بنايا مدحته له ، إذ راح يصور تقاؤله بقتل الطوى
البصرى قاتلاً (١) :

ولما تلاقوا عند دجلة أضمرت
مهابة أشخاص « الموالى » عبيدها
غماغم أصوات وجرس تقارع
ومختارة المزدول يدمى وريدها
إذا صورت عن يوم موت بآخر الـ
حاشة منها كان غدوا ووريدها
وقد أدبر المذلول حتى لو أنه
رمى الأرض لم يفرص عليه جديدها
ولا عيش حتى يبتلى طعم وقعة
من السيف يذكو شى حشاه وقودها
ولم أوت علماً بالذى الله صانع
ولكنها الدنيا قريب بعبيدها
وأعرفها منه قريباً لما غدت
أدلتها تبنى به وشهودها

وإذا كانت هذه هى مواقف الشعر من الزنج وديانة البصرة ،
فماذا قال المؤرخون حول تناول هذه المواقف على هذا النحو من
التصنيف وتوصيف الأحداث ، وما مدى التطابق بين ما عرضوه وبين
ما رأيناه فى حركة الشعر ؟

لقد حددوا شخصية الزنج وزعيمهم ، وتتبعوا نشاطهم التخريبى
منذ أن جيء بهم من ساحل إفريقية الشرقى ، وهى أرض الزنج أو

العبيد ، وكيف سكنوا العراق واستقروا بفرات البصرة في أواخر أيام مصعب بن الزبير ، ووقتها أفسدوا الزروع ، واستولوا على الثمار كلها ، وكانوا وقتها قليلي العدد^(١) .

وكان هذا كان مؤشرا مبدئيا إلى طبيعتهم التدميرية ، ورغبتهم في العدوان واللموصية ، ونقمتهم على وضعهم الطبقي .

أما عن صاحب ثورتهم فتختلف الروايات حول عربيته أو فارسيته كما تختلف بين علويته أو ادعائه تلك العلوية ، وهي قضايا يفصل فيها التاريخ لا الشعر ، وأغلب الظن أنه دعى أراد أن يجذب إليه جمهوره في ظل عباءة الشيعة العلوية ، إلى جانب المطالب الاقتصادية التي أراد تحقيقها ، ومن ثم خلع على ثورته ذلك البعد الديني على مذاهب الشيعة ، والايهام بعلاويته ، ومن خلالها أشار إليه ابن المعتز ربما على سبيل السخرية أو من باب شيوخ هذا الوصف له حتى عرف به .

وأما عن مدينة البصرة : فقد عرفت بمكانتها الزراعية التجارية ، وازدهارها بأهلها ، إلى جانب زحامها بأولئك العبيد الذين وجد فيها صاحب الزنج وسيلته إلى الثورة ، بالإضافة إلى حالة الفوضى السياسية والاجتماعية التي انتشرت فيها ، وذلك النزاع الذي لم يهدأ بين البالية والسعدية .

وأما عن بداية الثورة : فيحكي التاريخ عن إغارتهم على القرى ، واتخاذهم من القتل والنهب وسيلة لبث الرعب في قلوب الرعية الآمنة ، فقتل الأسرى وأسر النساء ، واتخذ منهم غنائم يحتفظ بها . وفيها بدت ثورة الزنج ذات طابع دموي إرهابي ، إلى جانب أهدافها الطبقيّة المعلنّة والتي قامت تحت ضغوط الإحساس بالاضطهاد وسلب الحقوق . ومن هنا كانت برامجها موزعة بين الحركات الاجتماعية

(١) انظر الدولة العباسية ١٤٧ وما بعدها .

المتبردة ، وقد حملت من ضروب الحقد على الأحرار الكثير ، بدليل مسلك الجند والقائد من تحرير العبيد ، واسترقاق الأحرار ، وأيضا بدليل ما رواه المسعودي من « أن عسكر صاحب الزنج كان ينادي فيه على المرأة من ولد الحسن والحسين والعباس وغيرهم من وند هاشم وقريش وغيرهم من سائر العرب ، وأبناء الناس ، تباع الجارية منهم بالدرهمين والثلاثة * لكل زنجي منهم العشرة والعشرون والثلاثون يطؤون الزنوج ، ويخدم النساء انزنجيات كما تخدم اللوصائف (١) » .

ومن هنا انتقلت حركة الزنج من مجرد المناذاة بالثورة ضد ملاك الأراضي إلى ثورة ضد المجتمع كله من حكام ورعايا ، ويبدو أن شمة قصورا واضحا قد أصاب سياسية الخلافة حين أغفلت دورها في القضاء على تلك الحركة منذ بدايتها ، قبل أن يستفحل أمرها ، وتتحول إلى هذه الصورة العامة الخطيرة التي عبرت عن فسادها في مثل أحداث البصرة .

ولم يبقو أهل البصرة أو غيرهم على المقاومة وخدمهم دون مد من الخلافة ، وكان لهم أن يستغيثوا بأولى الأمر ، فكان أن أرسل إليهم الخليفة قائدا تركيا يدعى « جعلان » سنة ٢٥٦ هـ . وكان نصيبه الفشل في القضاء عليها ، مما أدى إلى مزيد من تضخم الحركة حتى طال أمدها كلها رأينا آنفا ، واستطاع أنصارها احتلال « الأبله » على شاطئ دجلة بالبصرة ، ثم دخلوا البصرة بعد معارك عنيفة فأحدثوا فيها ما رأناه مصورا لدى الشعراء من صور الدمار والحرائق والمجازر .

ومع بيعته المعتمد سنة ٢٥٦ هـ يقوض له من شخص أخيه أبي أحمد الموفق قائدا شجاعا وذكيا ، استطاع أن يعيد للخلافة نصيبا من هيبتها المفقودة ، وأرسل إلى الزنج جيشا بقيادة غلامه سعيد بن صالح المعروف بالصاحب ، وكاد سعيد ينتصر على

الزنج ولكنه فشل في نهاية معاركه معهم ، وبعد سمسيد آلت القيادة
إلى منصور الخياط () وقد مر ذكرهما عند ابن المعتز بالطبع () ولم
يجرر النصر أيضا ، إلى أن شهدت البصرة صورا أخرى من التقدم
وانهب والقتل في يوم الجمعة ١٧ شوال سنة ٢٥٧ هـ ، ثم أعاد الزنج
كرة العدوان يوم الاثنين حيث انتقموا من أهل المدينة شر انتقام ،
وأحرقوا المسجد الجامع ، واتهموا النيران كل شيء بالمدينة من إنسان
وبهيمة وأثاث ومناجاة (١) .

ثم كانت المهانة لمن نجا من القتل أو وقع في أسر الزنج ، فقد
قتل ثلاثمائة ألف ، واسترق الزنج النساء والأطفال وبيعت النساء
الهنسيات من علويات وعباسيات بأبخس الأثمان ..

وظلت انحراب سجلا بينهم وبين الخلافة واشتدت مقاومتهم إلى
أن عقد الخليفة المعتمد لأخيه الموفق على ديار مصر وقنشرين والحواسم
بعد أن خلع عليه البصرة لحرب الزنج (٢) .

وأعد الموفق جيشا ضخما أوقع به الرعب في قلوب الزنج ،
واستمرت الحرب بين الفريقين سجلا ، وتعددت محاولات الموفق حتى
استطاع أن يضرب صاحب الزنج ضربة قاصمة أودت به ، ثم أحرق
قصوره واستنقذ منها عددا ضخما من الأسيرات (٣) .

واستبشرت الرعية خيرا بمقتل الطاغية ، وجاء البشير برأسه
فسجد الناس شكرا ، وأمر الموفق بالكتابة إلى أمصار المسلمين
والنداء في أهل البلاد التي دخلها الزنج أن يؤمروا بالرجوع
إلى أوطانهم ..

ولا أدري بعد هذا العرض المزدوج لأحداث ثورة الزنج ووقائع
البصرة من خلال الشعر والتاريخ ، هل نحتاج إلى تلمس أوجه

(٢) نفسه ٩/٤٩٠

(١) الطبري ٩/٤٨٦

(٣) نفسه ٩/٦٢٣

الشبه والاتفاق بين المؤرخ والشاعر على مستوى التعرض للحدث وعرضه وتناول تفاصيله ، أم أن الوضوح ببسود الموقف فيدل على ذلك الشبه من خلال ذاته دون هذا التعليق الذى أخشى أن يكون تكراراً مملاً ولا يضيف جديداً خاصة أننا عرضنا للموقف الشعري على مستوى التداول المتميز للحدث في صورة المزدوجة وغيرها من قصائد المدح العباسية .

القرمطية بين التاريخ والشعر

وقد نسل ابن المعتز بأمر القراءة أيضا في مزدوجته التاريخية ، كما شغل به في أكثر دن موضع آخر من شعره ، وكأنما وزع اهتمامه بين سرور العداء التي أريكت الدولة العباسية ، فراح يهاجم العلويين من ناحية ، ويحكى قصة جرائم الزنج التي ارتكبت تحت نظارهم من ناحية أخرى • ثم وجسه حواراه حول القرطبية ، كشفنا عن عدائه الشديد لأهلها ، وعارضنا جوانب من صور الفساد التي نشروها في البلاد ، وربما اقتنحنا هذا المجال في ثانيا حديثه المدحى للخليفة وإعجابه بجنده ، وإنسانته بقادته ، على نحو ما ورد في مدحه للمكتن بالله ، إذ يستوقفه مشهود القبض على زعيمهم ، فيستعرض صورته ، ويصور سخريته الناس منه ، وفرحتهم بالقبض عليه ، واستبشارهم بالخلاص منه في قوله (١) :

ولاقى القرمطى بهم كماً
كانهم إذا ثبتوا الهضاب
وإن طلبوا فكل فتى مشرب
قطماى تطير به عقاب
وآمنت من سيوفهم دما « الـ
قرامط » في البرمال لها انسكاب
وقد رويت ظماء الطير منها
وقد شجعت لها العرج الشهاب
فجىء بها إلى بغداد سوقا
قريناه صغار واكتئاب

الـ

(١) ديوان ابن المعتز ٤٧٣

وأنبس خلعة لثرين منه
فثسين به البرانس والثيب
وهذا الفيل يحمله لفال
قريب ما يكون به الذهاب
تشير إليه كيف مضى أكف
بسببائها يهدى السباب
فأوفى بالمصلى فوق نل
كما أوفى على شعف غراب
وأيقن بالبلاد وناصروه
وحل بهم غمهم العذاب

وتبدو فرحة ابن المعتز والاسلمين بما أصاب القرامطة نتائجاً
طبيعياً لطبائع الأحداث التي أوقعوها بالاسلمين ، والتي قصد ابن المعتز
إلى تناول جوانب منها أيضاً في المزدوجة على نحو قوله رابطاً بين
أحداث الرافضيين المتشابهة في نتائجها تشابهاً أيضاً في وقائعها (١) ؛
يجب أن كل مقبل ومدبر
مجاهرين بفعال المنكر
كم تاجر روغهم بزورقه
فأغمدوا سيوفهم في مشرقه
وفرت الأعراب في البلاد
وأهلكوا إهلك أهل عاد
فأودعوا السفن مكتفين
مغللين ومصفدين
وبعضهم مراقبة دماؤهم
قد عيقت بريحيهم صحراؤهم

(١) ديوان ابن المعتز (الأرجوزة كاملة) ١/ ٥١٩ - ٥٩١ وتقع
في اثنين وثلاثين وأربعمئة بيت .

وكلهم قد كان لصا عاديا
 مازال قدما يعمل الدوايبا
 لما رأى من السيوف برقاً
 ملا السراويل الطوال ذرقا
 فداسهم دوس الحصيد اليابس
 بالخيل والرجال والفوارس
 وقد أتى (حمدان) مثل هذا
 فأدخلوه صاغراً بغدادا
 وهدمت قلعته الحصينة
 وأخذت نعمته الثمينة
 ولم يدع من بعده مارونا
 وكان رأيا للشراة حينما
 مروغا كالثلج الجسوال
 مستتبصرا في الكفر والفسال
 خليفة الأكراد والأعراب
 وقائد الفجار والخراب
 يدعونه أمير مؤمنينا
 بل كافر أمير كافرينا
 حتى هواه كفه أسيرا
 وألبسوه الوشى والحريريرا
 وأركبوه أكبر البهائم
 مركب كسرى ملك الأعاجم

فهو يحكى غرابة العقائد التي أذاعها حمدان في ظلال القرامطة ،
 ويبين كيف استسلخوا لها ، وآمنوا بها ، على الرغم من بيان ضلاله
 وسفوره واستخفافه بعقولهم ، ولعل أخطر ما استوقفه واستوقف القاريين
 بالطبع ، هي حركتهم مقارنة وقائع الأحداث هناك في الأماكن المقدسة
 مع حجاج بيت الله الحرام ، بما وقع من صالح بن مدرك ، وما كان
 يظهروه أيضا من مصيره :

وصالح بن مدرك قد أدركا
بما جناه ظالم وانتهكا
فكم هلب أشعث قد أحرمنا
يرجو من الله العطاء الأعظما
جاء إلى الكعبة من أرمينية
ومن خراسان ومن إفريقية
وعابد جاء من الشامات
قد سار في البر وفي الفرات
وتاجر مع حجه وعمرة
يطلب ربح ماله في سفرته
مقدر في الربح أضعاف الثمن
من قاصد صنعا إلى أرض عدن
فهم كذاك سائرهم ظهرا
أو تحت ليل أو ضحى أو عصرا
إذ قال : قد جاءكم الأعراب
وكثر الطعان والضراب
وصار في حجهم جهاد
واحمرت السيوف والصعاد
وصالح يسعر نار الحرب
في شر أعوان وشر صاحب
فكم أباح من حريم ممنوع
وكم قتل وجريح مصروع
وكم وكم من حرة حواها
سبية وزوجها يراها
وتاجر عريان يدعو بالحرب
لا مال أبقاه له إلا سلب

ثم يستطرد بعدها عودا إلى تصويرهم بعد أن ربط المشابهة
من الأحداث ربطا واعيا إذ يقول (١) :

والقريظيون ذوو الأجسام
صنعوا فهدوا باثوا مع الأثام
وشرعوا شرايع الفساد
وأهلكوا إهلاك قوم عاد
كنوا يقتولون إذا قتلنا
صبرا على ملكتنا رجعتنا
من بعد أيام إلى أهليتنا
فقبح الرحمن هذا الدنيا

وببدو أن القرامطة قد أدركوا خطر ابن المعز وخشوا تسعده عليهم ،
فراحوا ينافذونه العداء ، ويستعدون عليه العلويين ، وحاولوا أن
يوتنوا بينهم وبينه ، فأذاعوا أنه سب عليا رضي الله عنه ، فرد عليهم
ابن المعتز مسيرا إلى أنه عندها رثي الحبيج لم يقصد مطلقا إلى
الهجوم على العلويين ، بل قصد القرامطة ، ومن ثم راح يعتذر
الداويين قائلا (٢) :

رثيت الحبيج فقبال العداء
ة سب عليا وبيت النبي
أكل لحمي وأهسو دمي
فيا قوم للعجب الأعجب
على يظنون بي بغضه
فهلا سوى الكفر ظنوه بي
إذن لاسقتني غدا كفه
من الحوض والمشرع الأعذب
بلى قره ظيبي مقوا إليته
بالنفسب الأفجر الأكذب

(١) ديوان ابن المعتز ٥٦٩/١ (٢) نفسه .

سـ بيت فمن لامنى منهم
فلسبت بموصى ولا معتب
جاء الكروب وليث الحـرو
ب فى الرهج الساطع الأصهب
وبحر العلوم وغيض الخـصو
م متى مصطرع وهم يغلب

صحيح أن عبد الله يحاول استرضاء العلويين ، حتى وإن بالغ
فى موقفه منهم ، وحنينه إليهم ، ولكنه أول ما ينطلق من محاولة
إفحام الذين أرادوا إليه الإساءة ، أو استغلال موقفه العدواني
منهم ، أعنى بذلك القرامطة ممن نسبوا أنفسهم للعلويين عنتا حتى
يزيدوا الوقاحة حرارة وضراوة *

وصحيح أيضا أن عبد الله لم يرد المشاركة فى زحام الأحداث
السياسية ، ولكنه نفسه بدا مدفوعا إليها دفعا كشاعر من ناحية ،
وكسليل للبيت الحاكم من ناحية أخرى ، ولذا راح فى مواقف أخرى
يعتب على أبناء العمومة نزاعهم حول الخلافة ، ويؤكد شرعيتها فى
البيت العباسى دون العلوى على نحو ما رده قوله :

لكم رخصم يابنى بنته
ولكن بنو العم أولى بها

أو ما أضافه من تبرير آخر حول دورهم فى الخلاص من بنى أمية :
قتلنا أمية فى دارها
فنحن أحق بأسلابها

وكأنه يردد ما قاله السفاح يوم خطب فى المسامين بمبدأ
الوراثة ، وجهود العباسيين فى الخلاص من البيت الأموى * ومن بعدها
ظهرت علامات التردد عند ابن المعتز لأبناء العمومة لتبدو سمة فارقة

مؤكدته لموقفه المضاد للقرامطة أو للزنج ، فإذا هو يدعو أبناء العمومة
إلى التفاهم والتوحد (١) :

بنى عمنا عودوا نعد لودة
فإننا إلى الجسنى سراع الثعطف
وإلا فإننى لا أزال عليكم
مخالف أحزان كثير التلهف
لقد بلغ الشيطان من آل هاشم
مبالغته من قبل فى آل يوسف

وهو ما دعمه قوله لأبى الحسين العلوى معبرا عن طموحه حول
هذا التوحد ، وحينئذ إليه « لئن ملكت من هذا الأمر شيئا —
يقصد أمر الخلافة — لأجعلان البطنين بطنا واحدا ، ولأزوجن هؤلاء
من هؤلاء ، وهؤلاء من هؤلاء ، ولا أدع طاليبا يتزوج بغير عباسية
ولا عباسيا بغير طالبية حتى يسيروا شبيئا واحدا ، وأجرى على كل
رجل منهم عشرة دنائير فى الشهر ، وعلى كل امرأة خمسة دنائير ،
وأجعل لهم من الدنيا فاحية تنقى بذلك (٢) » .

وبعد القراءة الأولى لزوجته التاريخية يبدو ابن المعتز وقد
توقف عند محاولة التعريف بأبعاد « الحركة القرمطية » ، صحيح أن
من حقه الاختيار لمنطق الشعراء والفن بوجه عام ، وأن يتجاوز
الترتيب المنطوق للأحداث ، لكنه لم يصف إليها شبيئا أو يزيفه من
عرضها ، بقدر ما خلق عليه انفعاله ، فإذا هو يضيق بزعم ، ويسخر
من سلوكهم ، حين رآهم يطلبون سياسة لا حق لهم فيها ، ولا علاقة
لهم بها ، إلا أن يلتفتوا وأهمين حول إمام يدعى الإمامة كما رأينا آنفا :
يدعونه أمير مؤمنينا
بل كافر أمير كافرينا

(١) ديوان ابن المعتز .

(٢) الأوراق للتوصلى ١٠٩/٣

وَأَرْكَبُوهُ أَكْبَرَ الْبَهَائِمِ
مَرْكَبَ كَسْرَى مَلِكِ الْأَعَاجِمِ
يُمَثِّلُ هَذَا طَلِبُوا الرِّيَاسَةَ
وَاللِّحْمِيرَ مِنْهُ أَضْحُوا سِيَاسَهُ
لَا لِمَقَالَاتٍ وَعَقْدٍ دِينٍ
لَكِنْ لَخُذِ الْعَاجِلِ الْمُفْتُونِ

ثم يعود إلى تصوير مراوغته وأكاذيبه وخادعته أتباعه ، وموقفه
الحقيقي من الدين ، وعصيانه تعالىمه ، وتجاوزاته العقائدية :

مَازَالَ يَبْذِي طَاعَةَ مَرِيضَةٍ
وَوَهُوَ يَرَى عَصْيَانَهَا فَرِيضَةً
وَقَادَ آفَاكَ مِنَ الضَّلَالِ
يَعْدُهُمُ لِلْحَرْبِ وَالْقِتَالِ
وَأَظْهَرَ الْخِلَافَ وَالْعَصْيَانَ
وَنَصَرَ الْبَاطِلَ وَالْبَهْتَانَ

وهو يجعله للشيطان قرينا فيما أثاره من الفتن الدينية التي
تصعد من خلالها إلى إبطال الشرائع ، والفلاعب بأحكام الدين :

وَضَاعَتِ الْأَحْكَامُ وَالشَّرَائِعُ
وَلَمْ يَكُنْ لِلنَّاسِ أَمْرٌ جَامِعٌ
وَقَرَّتِ الْعَيْنُ مِنَ الشَّيْطَانِ
بِمَا يَرَى فِي أُمَّةٍ الْإِيمَانِ

وهو ما يصل بعده إلى فصل الختام حول انفعاله بالحدث ، وإذ نراه
يستطرد حول النتائج التي شفت نفسه من غليلها إزاءهم ، حين يحكي
عن جرائمهم الدينية ، ليستريح لهذا الجزاء قائلا :

وَابْنَ أَبَى قَوْسٍ لَهُمْ نَبِيٌّ
إِمَامٌ عَدْلٌ لَهُمْ مَرْضَى

خفف عنهم من صلالة الفرض
وقال : ناب بعضها عن بعض
فأذهب إلى الجسر تجده فارسا
على طمر لأسير جالسا
وتلك عقبى الغى والضلال
والكئسر بالرحمن ذى المعالى

دقراءة ثائية للمزدوجة تراها تاريخا فى جملتها وتفادياها ،
إذ لا يكاد يبقى لها من فنا لشعر إلا الصورة الشكلية التى نظم
الشاعر على أساس منها مادة الأحداث ، وإن غير فى الشوافى على
نظام المزدوج تفاديا لصعوبات الإطالة التى قد تفقد القصيدة العربية
الوصول إلى النموذج الملحمى .

ودليل هذه التاريخية المسيطرة ما يكشفه رشيد الأعلام المنى
بنى على أساس منها حوار ، ولا يشغلنا هنا فى عرضها زنج أو قراهم ذلك .
بقدر ما تشغلنا دلالتها على هذا الوعى التاريخى لدى الشاعر .
حتى زحم أرجوزته بتلك الواقعية (العلمية) التى تأبى أدنى إضافة
أو تلاعب بالمادة التاريخية ، فكان من أعلام الرجال الذين وردوا
لديه على مدار أبياتها :

أبو العباس ، وإن كانت دلالاته تنصرف هنا إلى المعتمد ، وأحيانا
أخرى إلى المعتضد الذى طلب من الشاعر نظم تلك المزدوجة ،
وأعطاه من الثقة والأمان ما يجعله يشارك بها فى سياسة العمد ،
ولكن طابع الاضطراب الذى يشيع فيها يجعل الموقف غائما حول
الخيفتين ، ودليل ذلك حديثه عن ثورة الزنج ، وتصويره للقضاء
عينا من خلال الموفق أخى المعتمد ، ولا شك أنه جعل للمعتضد النصيب
الأوفى فى الأرجوزة ، حيث استطرده كثيرا حول تصوير مكانته ،
وأهمية أعمال للرعية حتى جعله بالنسبة للعباسيين :

كان لنا كازدشسير فارس
إذ جد فى تجديد ملك دارس

وكانه راح يقطع الطريق بذلك على أى شائر يمكن أن يحتج من
خلال موقف اقتصادى ، فإذا الرعية كلها تسعد فى عهده :

ومن أياديه على الكبير
من العبياد وعلى الصغير
والنازح الدار البعيد غل
فى كل أرض والقريب منه
تأخير النيز والخراجا
ولو أراد أخذه لراجا
تكرما منه وجودا شاملا
وحزم تدبير وحكما عادلا

ثم نعودا معه إلى بقية أعلام الرجال لنجده يتحدث عن أحمد بن
طولون كما حلاله أن يطلق عليه (فرعون مصر الثانى) ، وعن الملوى
(صاحب الزنج والمراق) ، وعن الدلفى ، والصفار ، وإسحاق
البيطار ، وعيسى بن شيخ ، والسودان (يقصد الزنج طبعا) ،
وهوسى ، ومفلح ، والأتراك ، ومنصور بن جعفر ، والموفق طلحة
(وقد أثر التكنية عنه بالهزبر الصيغم) ، وصقر بن بلبل ،
وابن عيسى ، وحمدان قرمط ، وأعوانة ، والأكراد وقاسم
(أبو الحسين) ، وأبو الأعز ، ووصيف وخابان ، ومؤنس ،
والأفشين ، وأبو القوس ، وأخيرا المعتضد الذى بدأ به المزدوجة ،
وكذلك ختمها بأعماله من خلال تصويره حسن سياسته وإنجازاته
الهائلة ، وإن كان يروى أن المعتضد مات قبل أن تتم ولكنه أنتمها فيه
على خير وجه *

وفى موازاة ذكره هذا الكم من الأعلام تراه يضيف إليها كما

آخر جعلها عليه مواضع للتشبيه ، على طريقته فى ذكر ابن طولون ، حين يجعله فرعون مصر الثانى ، ثم يصوره شيخ ضلال شر من فرعون ، فى مقابل تصويره للمعتضد كأزدشير فارس . وفى مقام التشبيهات من هذا النمط يعرج على ذكر : سليمان ، التبعيون ، بختنصر ، حكماء الروم ، الاسكندر ، جعفر المتوكل ، قوم عاد ، النمرود ، إبراهيم ، دانيال ، على الحسين ***

وعلى يفس النسق تزدحم المزدوجة بالأماكن التى يذكرها ، والتى تظل سندا جغرافيا يؤكد أحداث التاريخ ، ويضمن عدم انتلاعب بها أو التزييف فيها ، على نحو ما ذكره من : القتل ، الجوسق ، المطاع ، السواد ، بغداد ، الأهواز ، الأبله ، واسط ، البصرة ، شيزر ، الشام ، الفسطاط ، دجلة الموصل ، أرض الروم ، آمد ، الرقة ، مصر ، أرمينية ، خراسان ، إفريقية ، الفرات ، طبرستان ، ثغور الشام ، صنعاء اليمن ، فارس الكوفة .

وهو يستطرد فى حديثه وحواره التاريخى حول كل علم بما يمايه عليه تاريخه شخصا كان أو مكانا ، وربما ذكره عرضا ، وربما توقف عنده وهذا فأطال على نحو ما ذكره عن الكوفة مثلا ، وكأنه تتبع تاريخ الفتنة فيها ، حتى أصبحت مدعاة للبغض والنفور والهجاء . وذلك من خلال كثرة أديانها وتعدد المارقين من زعمائها منذ بختنصر : فيقول فى هذا الصدد :

واستمع الآن حديث الكوفة
مدينة بغيا معروفة
كثيرة الأديان والأئمة
وهمها تشيت أمر الأمة
مصنوعة بكفر بختنصر
وكفر نمرود إمام الكفر

وغرق العالم من تنورها
جزاء شر كان من ثيورها
وهربت سفينة الطوفان
منها إلى الجودي والأركان
وهم بنوا للجور صرحاً محكماً
فاتخذوا إلى السماء سلماً

كما تأخذ نزع القصر إلى الاستقصاء حول تاريخها القديم ،
كمصدر للفن بما يجعل العلم لديه مستهدفاً حتى يأتى على كل ما حوله :

ولم يزل سكنها فجارا
مستبصراً في الشرك أو سمارا
تفرقوا وبلبلوا بلبالا
وبدلوا من بعد حال حالاً
وهم رموا في البئر إبراهيم
لما رأوا أصنامهم رميما
ودانيال طرحوا في الجب
كفرا وشكا منهم في الرب
وأخذوا وقتلوا عليا
المعادل البين الثقي الزكيا
وقتلوا الحسين بعد ذاكا
فأهلكوا أنفسهم إهلاكاً
وجمدوا كتابهم إليه
وحرثوا قرآنهم عليه
ثم بكوا من بعده وناحوا
جهلاً كذاك يفعل التمساح
فقد بقوا في دينهم حيارى
فلا يهود هم ولا نصارى

والمسلمون منهم براء رافضة ودينهم هباء

فإنه يستجمع حاسته التاريخية فى منطقة الاستقصاء على هذا
نسق أدى عرضه حول تاريخ الحوقه ، وكأنه ييسر فى موافقه
التاريخية فى هذين الاتجاهين :

إما أن يتخذ من الإعلام وسيلة لعرض الأحداث حولها ، وكثيرا
ما يسدر حكمه ، ويعرض واقعه الانفعالى ، سواء إزاء العلم
أو الحدث ، وإما أن يتوقف عند المدن والأماكن ، طبقا لتلك الفتن
فتى شهدتها على نفس المستوى الانفعالى والتاريخى معا .
والى جانب موقف ابن المعتز من تاريخ القرامطة نجد شهادا
آخر يعمد إلى اختيار أسوأ ما فى هذه الأحداث الجسام من
مواقف روعت أمن المسلمين ، ومست العقيدة ، وقد تناولها
ابن المعتز ، كما رأينا ، فى رثائه للحجيج ، وجاء الصنوبرى ليتوقف
عندما فى مريته التى عرضها فى ديوانه^(١) .

وعند الصنوبرى يظهر الرثاء الجماعى كصدى من أصداء كراهة
المسلمين للحركة القرامطة ، وهى الكراهة التى تحولت إلى شكوى
صريحة على ألسن الشغراء ممن تحولوا بشعورهم من أسلوب
ارتقاء تقليدى على المستوى الفردى ، إلى مستويات جديدة تتناول
— كما رأينا — رثاء المدن ، أو أهل تلك المدن ، أو فريقا من المباد
من الحجيج الذين دهمهم ما أصابهم من ضروب الأذى على أيدي
تلك الفئة الباغية من القرامطة .

ولا شك أن الحدث بدا غريبا وشاذا فى طبيعته ، سواء فى انتهاك
حرمت الإسلام جهارا نهارا ، أو فى إيقاع الأذى بالمسلمين أثناء
أداء لفريضة مما يخرج الحركة عن مدلولها أو ستارها الاقتصادى ،

(١) انظر القصيدة كاملة فى ديوان الصنوبرى ٩٦ — ٩٨ وفى
ملحق الكتاب .

أو حتى السياسي ، ليتحول إلى حس عقائدي غايته التحدى والكفر
والإلحاد ، على نحو ما أعلنه أبو طاهر دما يحكي ذنب التاريخ •

وعلى نحو ما سبق أن رأينا عند ابن المعتز من تعرضه لمفردات
في رثائه الحجاج تكرر المنسهد بصورة أشد عمقا لدى النصوبري
(ت ٥٣٣٤) •

وقد نظم فيمن قتل منهم أثناء الطواف بمكة المذرة يوم القر: حتى
كما أطلق عليه من سنة ٣١٧ هـ •

ويبنى الشاعر قصيدته الرثائية نبيا لطروف تجسربه التي
عاشها ، وخضوعا منه للموقف النفسى الذى أمله عليه مشاهد
القتل ، فانصرف إلى تصويرهم فى لوحات تزدحم بالخآبة واحزن
ونلهس العزاء معا ، ومنه انتقل إلى تصوير جرائم انقراضه وهسد
معتقدهم فى القسم الثانى من قصيدته • ومن هنا يمكن أن يكون مدخلنا
التحليلي للنص من هاتين الزاويتين :

الأولى : زاوية قتل المسلمين ومشاهد القتل الجماعى الذى
أفرغت الشاعر ، فاتخذ من مطلع قصيدته مجالا للحديث عن نفسه
وعنهم ، فهنا نفس كثيية ممزقة أصابها الجزع والألم من هول
الكارثة وضخامة الخطب ، وهناك نفوس أزهقت ، وحرمت انتبهت
فى أماكن الشعائر المقدسة ، وقد غلفها المباغنة فى زمان ومكان
آملين ، لم تتوقع فى أى منهما أن يصيبها ما أصابها من هذا الإنسى •

ومن هنا وجد الشاعر مادة حزنه مجسدة فى حديثه عن تارة
النفوس وعن نفسه ، وفى تكرار نفوسهم فى البيت الثانى ، حين
ترأى له مشهد زحام الموتى ، وكأنما تراحم على خاطره مشهد
القيامة ، إذ رآهم وكأنهم سكارى بلا سكر ، أو كان كذلك من
استشهد منهم ، وعندئذ حور عموم الألم بين المسلمين وقد تصدعت

قلوبهم من هول المشهد ، إلا من كان قلبه صخرا أو أشد من الصخر
على حسد تعبيره •

وهن المشهد الدامى ينصرف الشاعر مدح الحجييج ، وتصوير
شرف الرحلة الطاهرة إلى العبادة وأداء الركن الإسلامى الخامس ،
فتوقف عند نقائهم ، وما عرفوا به من البر والجهاد ، مما دفعهم إلى
أن يقطعوا البدو والحضر وصولا إلى خير بيت وضع للناس .
وتأكيدا لصفاء نوايا العابد الناسك الذى انصرف عن متاع الدنيا
وزخرفها ، جاءوا ينتظرون أجرا من المخلق سبحانه على أداء الفريضة ،
فكان نصيبهم منها أجران :

أجر العابد وأجر الشهيد ، وكان حجهم حجا وغزوا معا ،
وكانت نهايتهم رهنا بذلك الزحام الذى عرضه الشاعر توازيا بين
زحام الموت ، وتلقى الضرب والطعن ، وبين زحامهم هناك فى رمى
الجمار فى منى •

وهن هنا انصرف الشاعر إلى ازدوجيه مشهد الصراع بين
حياتهم ، بين الموت الذى خلق بهم من كل جانب ، فهو يرى
تلك الثنائيات التى تبعث على مزيد من الحزن والحسرة والبكاء ،
فدموعهم تجرى من شدة الخشوع وخشية الرحمن وشكر نعمه
ومنته عليهم ، وأرواحهم تجرى عبر رماح الطغاة وسيوفهم •
وكأنك لا ترى إلا زحاما للضحايا الغارقة فى دماءها ، وهى تحاول
أن تلوذ بالباب والستر فتقضى نحبها فى أشرف بقعة وأطهر مكان •

ويبدو الشاعر واقعا فى تصوير موقفهم الدفاعى ، وقد بدوا
عزلا من السلاح ، فعجزوا عن المقاومة ، فقد جاءوا بلدا آمنا ،
لم يتوقعوا فيه غدرا على هذا المنهج الغريب ، وهن ثم كان استسلامهم
للدوت والمقتل مرهونا بافتقاد السلاح ، فلم يكونوا أهلا للهجوم
ولا حتى الدفاع ، بل كانت دروعهم نسيجا من السقى وخشية الله

ترجمها الشعاع نيابة عنهم فى زى الإحرام ، ودروع الصبر التى
تذرعوها بها فى لقاء الغية المحتوم .

وهو هنا يتوقف عند تلك المفارقات المبكية التى يعتمد فيها على
التقسيم ، وتوزيع المشاهد بين الأزرق البيضاء التى أحرموا غيها .
وبين تحولها لحظه الموت إلى أزرق حمر تعرف طريقها إلى القبر بدلا
من عودة الحجاج إلى ذويهم ، وكذا كان ما صوره من غسلهم بدمائهم ،
وقد عطروا بالذباب الذى تشبثت به أجسادهم بدلا من أن يغسلوا
بالماء ، أو يعطروا بالعطر الذى هم أهل له ، وأولى الخلق به .

وبعدها يتوقف عند مفارقة أخرى تطرحها رؤيته لمشهد الماضى
والحاضر ، أو ما قبل الجريمة والحظة وقوعها ، فقد جاعوا من كل
بقاع الأرض موحدين موحدين ربهم ، فكان الموسم بمثابة وحدة تجمع
شئتهم حول كلمة التوحيد ، وأداء الفريضة ، وإذا بالحدث ينتهى
بهم إلى توحد آخر وفى قبر واحد من الأرض ضمنهم جميعا .

وهذه اللغة الجمعية تضم ما تحكيه روايات التاريخ من ضخامة
أعداد الشهداء من شباب وشييب ضمهم هذا انقلاب ، فلم يجد
الشاعر أمامه إلا أن ينصرف من مشهد القبر إلى مشاهد الآخرة
والمصير ، لعل يعزى بذلك نفسه أو المسلمين ، وذلك حين يراهم -
أى القتل - يتسابقون إلى الربى الخضراء فى الجنة ، وكأنه يغبطهم
على خصوصية شرف المكانة التى حازوها ، وشرف المكان الذى نالوا
منه قبرا لهم . وهى غبطة تمتاز بحسرة النفس الباذية الشاكية التى
لا تاجد فى النهاية إلا الاعتراف بجزعها وهزيمتها أمام الحدث الأكبر ،
وكان صور العزاء لا تكفى لتهدئتها ، وكان الشاعر يتمنى أن يراهم
يعاودون الحج والطواف والسعى ليل نهار ، ثم يصرح بعجزه المؤكد
عن أن يجد لنفسه مسوغا للتعزى أو التأسى ، فالفجيرة مؤلمة ،
والخطب عظيم ، والمفاجأة قبيحة قبح من صنعوها ، وعندئذ يستطرد

حول أمن البيت وما حوله من طير ووحش ، وكيف انقلب الأمر إلى هذا الذعر الذى أصاب الإسلام على أيدي الجناة .

وتنتهى لوحة الرثاء عند هذا الحد من توقف الشاعر عند إفريضة والبيت والأركان ، ثم عتصر المفاجأة ، وتحول الأمور إلى ما أحزنه وأجزن المسلمين جميعا ، إلى تصوير مشاهد من القتل ، وتبرير الاستسلام ولقاء الموت ، إلى تأمل المفارقات التى لم يصطبر عليها من إلا من خلال تحوله إلى مشاهد المصير والآخرة ، والأجر ، والحساب ، والشهادة .

ثم تأتى اللوحة الثانية : وفيها يقف الشاعر عند توصيف حركة انقراضية ، وهنا يبدو مؤرخا لهذه الحركة ، ولكنه تأريخ إلى درجة من الإيجاز الشديد ، فقد صرف طاقته إلى تفصيل ما أصاب البديع ، واكتفى بما بقى له منها ليصرفه إلى تصوير تلك الحركة التى رآها على المستوى العقائدى صورة من : الشقاء ، الكفر ، الغنى ، الضلال ، الغدر ، وهو لم يتجاوز فى ذلك الحقائق التاريخية ، بل كأنه أراد أن يعرضها صراحة فى مواقفهم من العبادات فبدوا كالبهائم لا يعرفون لله سجودا ولا ظهورا ، وقد انصرفوا عن فرائضه لا إليها ، فلم يصوموا ، ولم يصلوا ، بل حاولوا ارتكاب الجريمة الكبرى فى ضد الناس عن أداء الفريضة ، فاستحلوا دماء الأبرار فى المكان الآمن المقدس ، ولابد من أن يتسربلوا إليه متجاوزين المهامة والقفار ، وراحوا يغزونه ، ويقتلون زواره ، ليحملوا أوزارا أخرى إلى أوزارهم .

وإلى جانب الأبعاد العقائدية توقف الشاعر قليلا عند الأبعاد الاقتصادية للحركة فى هذا الموقف ، إذ رآهم حريصين على التصوصية والنيب والمغنم ، وتصوروا أنهم حازوا الغنى الذى جاءهم قهرا حين استحلوا دماء المسلمين ، كما استحلوا أموالهم ، وتناسلوا أنهم تجاوزوا حدود الله ، وأن هذا الغنى الظاهر إنما هو الفقر بعينه .

ولم يهشأ الشاعر إلا أن يلتبس لنفسه ضرباً من العزاء فى أبيات الختام ، بل قل فى لوحة الختام التى رسمها بمنطق الدعاء الصادق الذى يضرع به إلى ربه ، لينقذ المسلمين من أذى أولئك الطغاة وفتنهم ، وكأنه دعاء جمعى يستتفر فيه المسلمين — على الأقل — لينهضوا معه بدعاء ربهم لكشف تلك الغمة التى لحقت بحجيجهم ودينهم ، فكان القراءة أعداء المسلمين وأعداء الله ، وكان دعاء الشاعر صادقاً لربه ليثأر لدينه منهم ، وقد تجاوزا كل الحدود حتى استحقوا فناء كفناء الأمم البائدة على نحو ما كان من عقاب قوم عاد وأهل مدين وأهل الحجر •

وهو لا يغفل استنفار الخليفة العباسى أيضاً بهذا الدعاء الختامى الذى أنهى به أبياته ، وهو استنفار يغلفه بصيغة دعاء دينى ، يدعو له فيها بالتأييد والنص من قبل خالق النصر وواهبه سبحانه وتعالى •

وعلى هذه الصورة نرى قصيدة الصنوبرى ، وقد عرضناها فى سياقها التاريخى من خلال هذا المنطق النثرى لأبيات القصيدة ، ومحاولة توزيعها إلى مشهدين كبيرين : مشهد الجانى ومشهد المجنى عليه • ولعلها من هذه الزاوية تقترب بنا من حديث التاريخ ، حتى فى هذه الجوانب الانفعالية التى تغلب على الشاعر كلما اقترب من تصوير بشاعة الجريمة أو التجرؤ على الإسلام •

ويظل الحوار الفنى فى القصيدة بمثابة دعم آخر يؤكد ذلك الحس التاريخى لدى الشاعر ، حتى يمكن رصد أيضاً فى عدة نقاط منها :
١- هذه الواقعية العلمية التى تمتاز بانفعالاته إزاء الأحداث ، ويحكمها فى بيت المطلع فى حديثه عن زمرم ، وحجر إسماعيل عليه السلام ، والوقوف على رمى الجمار ، والهدى ، والنحر ، والبيت العتيق ، والباب والستر ، وكأنه يتوقف عند مسرح الأحداث لا يريد أن يتجاوزها ، بل يحكى عجزه عن الانصراف النفسى عنه ، وإذا انصرف

فمن خال صومر يلحقها به من التقوى والبر ، وصفاء النوايا ،
والبجاف ، وملابس الإحرام ، والغسل ، والاستشهاد ، والحشر ،
والجبر ، والقبر •

٢ - ثم هذا المحس الدينى الذى طرحه على القصيدة كلها ،
وهو المنطق الذى صور من خلاله طبائع الحدث أصلا ، فإذا هو
يستجمع حديثه عن انبعاثات بين مشهدين : دنيوى وآخرى •

فى المشهد الأول : يسوقنا رحيل الحبيب ، وما قطعوه دن
مناذات عبر البديهة والحضر استجابة لنداء ربهم « وأذن فى الناس
بالحج يأتون رجالا وعلى كضامر يأتين من كل فج عميق *** » ،
وإلى جانبه مشهد البيت الذى صار مثابة للناس وأمانا ، ومشهد أزر
الإحرام البيضاء الذى جاءوا بها فى صورة أمة وحدتها العقيدة ،
واتحد بوحدهما هذا الركن الدينى ، وهو مشهد يفارقه - على طرف
ذيض - صورة المقرامطة ، وما ارتكبوه من الجرائم ، وما استهدفوه
من اغتائهم ، وما جاروا عليه من أصول العقيدة •

وفى المشهد الثانى : ينصرف الشاعر إلى الآخرة حيث يجد
فيها غزاه وبسلوه فى حديثه حول الموت ، باعتباره بداية
الطريق إلى الشهادة ، فهم يحتفون بالبواب والستر ، فكان القبر
والغسل بداية الطريق إلى الأجر الذى يذبلونه مزدوجا بين المفريضة
والشهادة ، ومن ثم كان سباقهم إلى الربى الخضراء من ربي الجنة .
بل إلى الجنة الزهراء التى سعدت بتلك الأوجه الزهر منهم •

وفى هذا المشهد لا ينسى الشاعر أن يسجل غبطته إياهم
على علو مكانتهم عند ربهم جزاء خشيتهم وخشوعهم فى الدنيا ،
ومبرهم على لقاء الموت فى بيته الكريم •

٣ - كما يبدو موقف الشاعر مرهونا بهذا المعجم الحربى الذى
ترددت لديه فيه مشاهد القتال عرضا واستطرادا ، وهل كانت القصيدة

أصلاً إلا منظومة قتالية تحكى جريمة راح ضحيتها أولئك الأبرياء الذين
ء ا عزلا من كل سلاح ، فباغتتهم المعتدى ثمر مباغته •

ففى إطار هذا المعجم يتحدث الشاعر عن الجانى من أولئك
(القرامطة) الذين جردهم من الإسلام ، وبرأ الدين منهم ،
فجعلهم أشقياء لا هم لهم إلا السلب والنهب والغنيمة والقتل ،
وعندئذ توقف عند صور مروعة لهذا القتل ، موزعة بين عنصر المفاجأة
للضحايا (تولت فوافها الردى وهى لا تدري) فقابلت الموت
(سكارى بلا سكر) ، وكأنهم دفعوا إيتهم بأيدي المذنب القى تراحت
عليهم من خلال سيوفهم ورماحهم ، فكان الموت فوق رؤوس الضحايا ،
وكانت الأجساد سباحة فى بحور دماؤها ، وكانت محاولات الفرار
رهونة بالتشبث بالباب والستر ، وكانت أزر الإحرام ثيابا حربية
حين آل أونها إلى اون الدماء •

ثم كانت صورة الغزو تتويجا للمعجم الحربى من خلال الطغاة
الذين تجرأوا على غزو بيت الله الحرام ، ونهبوا منه ما نهبوه ، فكانت
غزوة لمصوص تصعلكوا على عباد الله وانتهكوا حرماته •

وتكتمل صورة المعجم الحربى لاديه بتصوير الضحايا ، وهم عزل
من السلاح ، ولم يحتج إلى تبرير ذلك ، فلم يأتوا ليحاربوا ،
بل جاءوا قاصدين أداء الفريضة ، فكان هول المفاجأة مبررا لاستسلامهم
للقتل بلا سلاح لديهم •

٤ - ثم يأتى المعجم الإسلامى فى الأبيات موزعا بين الصور
والنتائير ، ابتداء من تصوير أصول الفريضة ، إلى الشعائر
والأماكن المقدسة ، إلى معاناة الحجيج فى رحلتهم إلى البيت الحرام ،
إلى ما عرفوا به من خشية الله وتقواه ، إلى التماس الأجر فى
الآخرة ، إلى سلوكهم الدينى إزاء الهدى والنحر والطواف والسعى ،
وفى مقابله يأتى تصويره للوحة الكفر عند (القرامطة) ، وما ازدحمت

به من صور الغدر ومشاهد الغنى والأنفة من السجود ، والانصراف
 عن الصوم والحج ، إلى انشغالهم بالدنيا والغنى ولو على حساب
 حرمت الله ، وهو ما يتوجه الشاعر بمنطقه الدعائى فى لوحته
 الختام التى شكلتها الأبيات الأربعة الأخيرة من القصيدة ، وفيها يبدو
 الحس الدينى شديداً الوضوح فى صرخة الشاعر المسلم داعياً ربه ،
 وكاشفاً عن صدقه الانشغالى فى صرخ الدعاء التى ينتظر بها ثأر الله
 من أنداء دينه ، وعذبت يسجل أمله فى أن ينالوا جزاء الطغاة
 كما ثقف مث قصصهم من القرآن الكريم ، فيذكر منهم قوم عاد وأهل
 مدين وأهل الحجر ، ثم يختم بدعائه بالنصر الإلهى للخليفة ، ليكون
 وسيلة للانتقام من القرامطة •

هـ - وأخيراً يظل المعجم الفنى لهذه القصيدة موزعاً بين المنازعات
 التى حرص الشاعر على الاستعانة بها بياناً لأطراف الحدث التى
 يرسمها من خلال واقعه النفسى ، ومنها مفارقات صريحة تبدو
 البيت الواحد على نحو قوله معتمداً على حسن النسق أو التقسيم
 بين الدموع والأرواح :

دهوعهم تجرى خشوعاً وخشية
 وأرواحهم تجرى على البيض والسمير
 أو حين يصور أزر الإجمام قبل القتل وبعده :

غدت أزر الإجمام بيخسا إليهم
 فراحوا إلى الأجداث فى أزر حمير
 أو فيما صوره من أسلوب غسلهم وطيئهم :

وما غسلوا بالماء بل بدمائهم
 وما حنطوا إلا من الثرب لا العطر

أو ما عرض من تصوير وحدة العبادة وكذا وحدة القبر :

حوى جالهم قبر من الأرض واحد
فياخير محبوبين فى خير ما قبر

أو فيما صورته من مفارقة بين الهبوط والصعود فى قوله :

وما إن هوى فى هوة بل تسابقوا
إلى ربوة خضراء بين ربى خضر

ولعنه توج هذه المفارقات بتصوير لوعة نفسه الباكية حين رأى
السفر آيياً وهم ليسوا كذلك :

أحجنا ما لى أرى السفر آيياً
ولست أراكم آيين مع السفر

ثم يعمد إلى تصوير هذه المفارقات الضمنية التى يعكسها
تصويره لسلوك المجنى عليه فى مقابل سلوك الجانى ، فيضعنا أمام
قاتل شرس ، لا يعرف رحمة ومعه سلاحه ، وقتيل أعزل لم يستعد
لأنه جاء مجاهداً فى سبيل أداء الفريضة فحسب ، وهى مفارقة تكتمل
لدى الشاعر من تصوير السلوك الدينى لدى الضحية والمجرم :

فسلوك الضحية عنده يوزع بين الشعائر المقدسة التى تعلق بها
القتلى وجاءوا من أجلها ، فجعلهم إخوان بر ، كثرت دموعهم خشية
وخوفاً وتضرعاً إلى الله ، وقد تحملوا المشاق والسفر طاعة لله
وخضوعاً لله وتلبية لعبادته • فى مقابل ما يرسمه من صورة متناقضة
لدى الأشقياء وأهل الكفر الذين لم يعرفوا سجوداً ولا ظهراً
ولا دعاء ولا صوماً ولا حجاباً ، بل تناولوا على المسلمين بغزوهم
فى حجهم • وكأنه يتوج هذه المفارقة لديهم بسعيهم الدائب وراء
الغنيمة والغنى ، وإن كانوا لم يجلبوا لأنفسهم من هذا السبيل
إلا الفقر والأذى •

كما يظل رارداً فى هذا المعجم اديه لجوؤه إلى الاستطراد ،
خاصة فى تصوير الحدث ذاته ، وهو ما يحكيه حول الضحايا منذ
رؤيته لهم فى بيت المطلع (نفوس تولت فوافها الردى وهى لا تدري)
ثم يستطرد عودا إلى هذا المعنى (سروا وسرت أيدي المنايا إليهم)
وبستطرد مرة أخرى (فأكرم بهم والموت فوق رؤوسهم) •

وهو نفس المنطوق الذى يدور حوله فى تصوير أمن البيت وزواره ،
ابتداء من بيت المطلع ، والتركيز على عنصر المباغطة ، التى تدل ضمنا
على هذا الأمن الذى عرفته تلك النفوس الهائلة بين زمزم والحجر ،
ثم يعود إلى تصوير البيت إذ يراه حقيقة خير بيت حل فى البدو
والحضر • ثم يستطرد إلى هذا المعنى حرن يجعله الملاذ الأخير
للحجيج وهم (يلوذون بالباب والمستر) وبعدها يعاود استطراده
بكيا فى تصوير ما أصابهم من الذعر ، فى وقت وجدت فيه الظير
واوحش مأمنا من الذعر فى جوار البيت الحرام •

وأعل حرص الشاعر — بل لعل عمده — إلى هذه المفارقات
يظل دالا على حالة النفسية القلقة الحائرة إزاء كل ما يراه من
ظواهر ، لا يحكمها المنطق الطبيعى للأشياء ، فقد حلت المفوضى
محل النظام ، وجار الجرم على البرىء فأفسد كل شىء حوله ، وهو
ما دفعه إلى رسم اللوحة الثانية التى عرضنا لها آنفا حول توصيفه
لأوثك القرامطة ودوافع حركتهم •

٦ - وأخيرا يظل المعجم الرثئى مسيطرا على كل أبيات القصيدة
سواء فى ذلك ما عكسه الشاعر من خلال ذاته ، أو من خلال ذوات
المسلمين ممن رآهم يتصدعون حسرة حتى تمزقت منهم القلوب ،
أو من خلال نفوسهم وقد أصابها الذهول من هول ما ترى ، فكأنها
سكوى وابتست بسكوى ، وهو معجم يزدحم بصور الدموع والبكاء ،
ومشهد القبر والشمس والحشر والموت والرزء والبسوة والربوة

والجنة الزهراء * ثم يتوج بصيغة الدعاء التى وزعها بين دعائه للموتى : « سلام على إخوان بر مذ انقضت * أخوتهم قلنا : سلام على البر » وبين دعائه ربه لأن ينتقم من المجرم أشد انتقام ، فيلحق به قاصمة الظهر ، ويثأر لدينه بفنائهم ، كما أفنوا حجاج بيت الله الحرام *

ولسنا هنا فى حاجة إلى معاودة حديث التوقف عند طبيعة المادة التاريخية التى عرضت لها القصيدة ، فلم تنشأ من فراغ ، ولم يبتدع الشاعر أحداثا لم تقع ، بل كان مصورا لوقوع ما وضع تصويبه للأصدقاء النفسية التى منى بها كما منى بها المسلمون جميعا .

فإذا كان هذا هو الشعور فى علاقته بالقرامطة ، فلنا أن نخرج على التاريخ لنتعرف على أخبارهم ، إذ تحكى كتب التاريخ أخبار القرامطة من خلال تتبع قصة ثورتهم وزعمائهم منذ بداية أمرهم على يد زعيم الطائفة الذى قُدم من بلدة من « خوزستان » ، إلى عاصمة الكوفة ، فنزل بموقع يقال له النهرين ، وتظاهر بالزهد والورع والتقشف ، وكان يسف الخوص ، ويأكل من كسب يده ، وبكثير من الصلا ، وأقام على ذلك زمنا كبيرا ، وكان إذا جاءه شخص يتحدث معه فى أمور الدين وزهده فى الدنيا ، أخبره أن الصلاة المفروضة على الناس خمسون صلاة فى كل يوم وليلة . حتى فشا ذلك بموضعه ، ثم أعلمهم أنه يدعو إلى إمام من أهل البيت ، فأقام على الدعاية حتى اجتمع حوله جمع كبير . وكان فى القرية رجل يدعى « كرميته » لحمرة عينيه ، وهو بالفبوية (أحمر العينين) ، حمل هذا الزاهد حين مرض إلى بيته ، حتى يرى فدعا أهل القرية إلى اعتناق مذهبه فأجابوه ، وراح يأخذ من كل رجل دينارا ، ويزعم أنه للإمام ، واتخذ منهم اثني عشر نقيبا ، وأمرهم أن يدعوا الناس إلى نحلته ، وقال لهم : أنتم كحوارى عيسى *

(١) راجع تاريخ الطبرى ٢١٢٥

وقيل إن قرمط لقب رجل بسواد الكوفة كان يحمل غلة على أسوار له ، واسمه حمدان (١٨) .

ثم نشأ مذهب القرامطة بسواد الكوفة ، وتطور الرجل بمذهبه
انعقأدى حيث ادعى أن المسيح تصور له فى جسم إنسان وقال له :
« أنت الداعية وإنك الحجة ، وأنت الناقة ، وأنت الدابة ، وابنك
يحيى ، وإنك روح القدس » وأخبره أن الصلاة أربع ركعات ،
ركعتان قبل الشروق وركعتان بعد الغروب ، ويقيم الأذان فى كل
صلاة يكبر الله ثلاثا « أشهد أن لا إله إلا الله » مرتين ، « أشهد
أن آدم رسول الله » ، « أشهد أن نوحا رسول الله » ،
« أشهد أن إبراهيم رسول الله » ، « أشهد أن موسى رسول
الله » ، ويقرأ فى كل ركعة الاستفتاح المنزل على محمد بن محمد
رسول الله ، « أشهد أن محمد بن محمد بن محمد بن الحنفية رسول
الله » ، ويقرأ فى كل ركعة الاستفتاح المنزل على أحمد بن محمد
ابن الحنفية ، « أشهد أن بيت المقدس ، وأن الجمعة يوم الاثنين لا يعمل
فيه شيء » (٢)

وعلى نوط من هذا السياق راح يتلاعب بكيفية أداء الصلاة ، وما يقال في الركوع والسجود ، ثم امتد إلى العبث بغيرها من العبادات ، فجعل من شريعته الصوم يومين في السنة هما (المهرجان) و «النيروز» ، وجعل التبيذ حراما والخمر حلالا ، وأمر بعدم الاغتسال من الجنابة إلا الوضوء كوضوء الصلاة ، وجعل القتل مصير من حاربه ، ومن لم يحاربه ممن خالفه أوجب عليه الجزية ، ولا يأكل كل ذي ناب ، ولا كل ذي مخلب .

ومن الواضح أن الرجل بنى فكره على أساس من النشاط والجرس الذي قصد به التلاعب بأصول العقيدة ، وكأنما أراد أن يكسب من حوله جمهورا يدعوا له ويصدق مقولاته ، وربما أحس تشابها بين

مذهبه وبين أسلوب صاحب الزنج فسار إليه ، وقال له : إننى على مذهب ورأى ، ومعنى مائة ألف ضارب سيف فتناظرنى ، فإن اتفقنا على المذهب ملت إليك ، وإن تكن الأخرى انصرفت عنك ، فتناظرا فاختلعت آراؤهما ، فانصرف قرمط عنه .

من هنا حدد التاريخ بداية القرمطية ، وطبيعتها ، ومعناها ، والمبادئ الدينية التى أذاعها زعيمها ، وعلاقته بصاحب الزنج ، إلى أن استقلت بذعوته التى أخذت أبعاداً أشد خطراً ، أزعجت المجتمع الإسلامى كله ، كما أرهقت الخلافة العباسية . ومن هنا أيضاً كانت بدايتها فى غير حاجة إلى تبريرات مفتعلة على النحو الذى يجعلها « نوعاً من العمل الجماعى لتوليد الشروط المادية الملائمة الحياة الإنسان »^(١) أو أنها - والكلام هنا مرده إلى نفس المرجع - كانت تريد « أن تخلق وضعاً جديداً على صعيد التفكير والتعبير » أو أنها عملت على « إزالة التناقض بإقامة متحد مطلق بدلاً من الدولة المطلقة باقتصاد مشترك وملكية مشتركة » ، وقد جمعتها فكرة واحدة هى الخروج على الطغيان ، أو على « السلاطان الجائر » ، وقد أعطت الإسلام بعداً إنسانياً أممياً يتجاوز القومية والجنس إلى الإنسان بما هو إنسان » .

وعلى مستوى الفكر فقد رفضت « حجية النقل بذاته إن لم يكن مؤيداً بالعقل ، وهذا يعنى أنها اتخذت العقل أساساً ومقياساً » وأدى ذلك إلى « تقديم الباطن الظاهر واعتبار الحقيقة كامنة فى الباطن ، أما الظاهر فتعليمى شرعى »^(٢) .

ثم أدى إلى إنكار الدين والنبوة أصلاً ، وإقامة دين العقل من جهة وإلى القول بالنبوة المستمرة من جهة ، والنبوة المستمرة شكلاً من أشكال نفى النبوة الإسلامية من حيث أنها خاتمة النبوات

(١) الثابت والمتحول لأذونيس ٢٠٧/٢ وما بعدها .

(٢) انظر استكمال المقولة فى نفس المرجع .

« وهكذا لا تقتصر النبوة على فترة الوحي وإنما هي دون زمان ولا نهاية لها ، فهي نور أبدي قد يتجسد في شخص ، وقد يظل في مقره الإلهي ! كنزها نور مستمر ++ وعلى صعيد الشهور نشأت لغة شعرية جديدة ، ومقاييس نثرية جديدة ، تعارض لغة البادية المباشرة بلغة المدينة العقلية المجازية ، ومقاييس البادية القائمة على التذوق البسيط بمقاييس المدينة القائمة على الثقافة الواسعة المتنوعة » *

وتمتد تحليلات الباحث - وقد اقتبسنا منها كثيرا هنا - إلى أكثر من هذا ، إذ يجعل القرمطية ممزوجة بالصوفية بلا مبرر ، فهما (تهدمان الإسلام الساطوي التقليدي ، الأولى تبنى مجتمع الفقراء والاشتراكية ، والثانية ترفض الجماعية وتقيم الدخلاء الذاتية) (١) *

وفي جملتها وتفاصيلها تبدو معالجات الباحث على درجة من الغرابة واللاموضوعية ، بل يغلب عليها الافتعال ، وكأنه أراد أن يحدث إلى حيث يريد أن يوجهه أو يدرسه ، فحمل الثورة وأصحابها ما لا تحمله ، وانتصر لها بما لا تستحقه ، ولم تكن له أهلا ولم يكن لها حق ، فهو يفلسف موقعها بداية في تصور طلسمي غير مفهوم حول توليد الشروط المادية الملائمة للحياة الإنسان ، أو قيامها ضد فعل من النظام غير إنساني ، فإذا جاز هذا - جدلا - تراءت تراكيب المواقف بعد ذلك غاية في الغرابة لأنها تقيم وضعا جديدا على صعيد الفكر والتعبير ، وتناسى الباحث أن منطق التفكير والتجديد شيء يختلف تماما عن الهلوس أو الهوس الذي يكاد صاحبه يفتن بمجرد ادعاء التجديد ، أو الانفلات مما يراه موروثا ، أو مقيدا لحريته ، فإذا تجاوزنا في قبول البعد الاقتصادي يصعب أن نتجاوز في هذا التفسير العقلاني حول قضية النبوة ، وهو ما لا يستحق تعليقا إلا حول رفض مغالطات الباحث كرفضنا للمغالطات التي طرحها القرمطي نفسه ، ولا نكاد ندري ماذا يقصد الباحث بالنبوة المستمرة

إلا أن بيرر موقف حمدان قرمط أو غيره من زعماء الحرك من أنكروا الديانات ومعجزات الأنبياء ، على طريقة مسيلمة الكذاب في عصر المبعث ، ويبقى دليل إدانة تفسيرات الباحث في جملتها واردا في أدق صور تخصصه حين يتحدث عن التجديد في الشعر ، وكأنه كان وليد القرمطية التي حملها الباحث كل مقومات الدفع في الحياة العباسية ، متجاهلا أبعادها الحضارية الحقيقية على المستويات المادية والعقائدية والشعورية ، منذ اتصال العرب بالفرس أيام المنصور ، وكأنه يجعل بشاراً وأبا نواس وغيرهما من القرمطة بهذا القياس قبل أن يظهر الحردة وصاحبها ودعاتها •

وحتى لا تعوقنا دراسة الباحث عن استمرار الحوار التاريخي بحسن أن نطرحها جانباً ، ويبقى من الأدق أن نتحدث عن هذا التجديد في إطار « الاسماعيلية » التي يسام التاريخ بوجود علاقات عضوية بينها وبين القرمطة « على الرغم من أن تاريخ العلاقات بين القرمطة والاسماعيلية قد مر بأطوار تبأنت فيها المواقف ووصلت إلى حد المواجهات المسلحة » ويكفي أن يظل مدلول القرمطية مرهونا بمعنى كلمة « الباطنية » ، خاصة إذا أخذنا بما قيل عن معنى (قرمطة) بأنها آرامية تعنى آرامية تعنى « العلم السري »^(١) •

فإذا جاز قبول المعنى الانشراكي فيها ، فبم يفسر الباحث ظهور طابقتين اجتماعيتين من أحرار معظمهم من المقاتلين يقتسمون بينهم موارد الدولة ، ومن رقيق خاصة في البحرين والأحساء ؟

إن التناقضات السلوكية كفيلا بالتشكيك في أصالة الحركة على أي من المستويات الاقتصادية أو السياسية أو العقلية أو الفنية ، وهذا ما قد يوحى بضلالة القرمطي وأتباعه جميعا •

وقد اتسعت الحركة في سنة ٢٨٧ هـ حيث عظم أمرهم بالبحرين ، وأغاروا على نواحي هجر ، وقرب بعضهم من نواحي البصرة

(١) أخبار القرمطة ٣٦.

ومع هذا الاتساع بدت المعاليم السياسية للصركة فى التبلور منذ انتشر القرامطة بسواد الكوفة ، حيث وجه المعتضلا إليهم شبلا - غلام أحمد بن محمد الطائى - وظفر بهم ، وأعد رئيساً لهم يعرف بأبى الفوارس ، فسيره إلى المعتضد بالله . فأحضره بين يديه وقال له : « أخبرنى هل ترعمون أن روح الله تعالى ، وأرواح أنبيائه تحل فى أجسادكم ، فتعصمكم من اللال ، وتوثقكم لصالح العمل ؟ فقال له : يا هذا إن حلت روح الاله فىنا فما يضرنا ، وإن حلت روح إبليس فىنا ينفك ، فلا تسألنا لا يعنىك ، واسأل عما يخصك ، فقال : « وما تقول فىما يخصنى ؟ » قال : أقول إن انرسول ﷺ مات وأبوكم العباس حى ، فهل طلب الخلافة أم هل بايعه أحد من الصحابة على ذلك ؟ ثم مات أبو بكر فاستخلف عمر وهو يرى موضع العباس ولم يوص إليه ، ثم مات عمر وجعلها شورى فى خمسة أنفس ولم يوص إليه ، ولا أدخله فيها . فبماذا تستحقون أنتم الخلافة وقد انتفق الصحابة على دفع جدك عنها ؟ فأمر الخليفة بتعذيبه بعد تقطيع يديه ورجليه وخامع عظامه ، وشنع به .

فلا شك أن الموقف السياسى هنا يحسب عاينهم ولا يحسب لهم ، فلا الخليفة العباسى على حق فى موقفه حول الخلافة وقداسته المفتعلة ، ولا الشيعة أيضا على بينة دينية حو تأكيدهم لحقهم فى الخلافة لأن يرثوها غير الإمامة المزعومة .

ويبدأ القرامطة معاركهم مع عسكر المسلمين فى دمشق ثم أهل حمص ، وحماة ، ومعرة النعمان ، وغيرها ، فقتل أهلها وقتل النساء والأطفال ، ثم سار إلى سليمة فبدأ بمن فيها من بنى هاشم ، وقتل الصبيان والفقهاء والشيوخ والبهائم ، ثم دخل القرى المجاورة يقتل ويسلب وينهب ، ويقطع السبيل ، ويأتى من المنكرات ما لا عين رأت ولا أذن سمعت (١) .

ولم تجد محاولات الخليفة معهم ، فقد كتب أهل الشام ومصر إلى المكتفى ، فأمر الجند بالتأهب ، وجهز بين يديه أبا الأغر بعشرة آلاف رجل ، فنزل قريبا من حلب فكبسهم القرمطى صاحب الشامة ، وقتل منهم خلقا كثيرا * *

ثم وقعت الحرب أيضا بين القرمطى صاحب الشامة وبدر مولى ابن طولون ، فانهزم القرمطى ولم يقدر أن يقاومه لشدة بأس جيوش مصر ، ففتوا بالقرامطة ، وهرب من سلم منهم نحو البادية ، فأرسل المكتفى فى أثرهم الحسين بن حمدان وغيره من القواد *

ثم تعرض الأخبار التاريخية مجيء صاحب الشامة الرقة راكبا جملا ذا سنانين ، ومعه المدثر والمطوق ، ونسار بهم الخليفة إلى بغداد ، وأدخل القرمطى بغداد راكبا فيلا ، وأصحابه على جمل ، وبعد أن طف المدينة أمر بحبسهم ، ثم أخرج أبا الشامة وأصحابه من السجن وشنع بهم وضرب أبو الشامة مائة سوط وقطعت يداه ، وكوى غغشى عايه ، فأحرقوا خشبا ، وجعلوه على خواصره فصار يفتح عينيه وبغضهما ، فلما خشوا موته ضربوا عنقه ، ورفعوا رأسه على خشبة ، فكبر الناس حين رأوها وهللوا ونصبوها على الجسر^(١) *

ولعل هذا الجزاء كان مجرد رد فعل لساوك القرامطة أينما اتجهوا ، فعذبوا الناس وأعملوا فيهم القتل والنهب ، بدليل استمرارية الحركة بعد ذلك ، وقد انضم إليهم جماعة من أطراف البوادي المجاورة لدمشق ، وقد غنتهم القرمطى حيث نهبوا طبرية ، وأعملوا فى أهلها السيوف ، وسبوا النساء ، وقتلوا الشيوخ والأطفال *

ثم يأتى الحدث الأكبر لهم فى موقفهم من الحجاج فى سنة ٣١٢ هـ ، حين تحرك أبو طاهر ، ومعه جيش ضخم ليلقى الحح فى رجوعه من مكة ، فأوقع بقافلة تقدمت معظم الحجاج ، وكان فيها

(١) انظر الطبرى ٢٢٣٦/٢٢٤٣

خلق كثير من أهل بغداد وغيرهم غنبيهم ، وأخذ أبو طاهر جمالا
لحجاج جميعها ، وما أراد من الأمتعة والأموال والنساء والصبيان ،
وعاد إلى هجر وترك الحجاج في مواضعهم ، فمات أكثرهم جوعا
وعطش من حر الشمس ، وسير أبو طاهر سرية إلى العرب بالجزيرة ،
فذهبونهم ، وأخذوا أموالهم فخافه الأعراب ، وهربوا من بين يديه ،
وترر عليهم إتاوة على كل رأس دينارا يحملونه إلى هجر *

وتتضخم جرائم أبي طاهر مع حجاج بيت الله على نحو ما وقع
سنة ٣١٧ هـ حين خرج بالناس إلى الحج من بغداد منصور الديلمي
أميرا للحاج بأمر الخليفة ، ليحج الناس ، فسلموا في الطريق من
بغداد إلى مكة ، فلحقهم أبو طاهر بمكة يوم التروية ، ونهب الحجاج
وقتل الحجاج حتى في المسجد الحرام ، وفي البيت نفسه ، ورمى
القتلى في بئر أمزم حتى امتلأت بجثث القتلى ، وخلع باب الكعبة ،
ووقف ينعب بسيفه على باب الكعبة وينشد ويقول :

أنا بالله وبالله أنا يخلق الخلق وأفنيهم أنا

وأصعد رجلا ليخلع ميزاب البيت ، فوقع صريعا ميتا ، ودفن باقى
القتلى في المسجد الحرام بدون تكفين ولا صلى عليهم ، وأخذ كسوة
الكعبة فقسمها بين أصحابه ، ونهب دور أهل مكة ، وخلع الحجر الأسود
من البيت فوضعه على سبعين جملا فسيرهم به إلى هجر . وحين بلغ
ذلك المهدي أبا محمد عبد الله العلوى الفاطمى بإفريقية كتب إليه
بنكر فعله ، قائلا : قد حققت على دولتنا وشيعتنا ودعاتنا اسم الكفر
والمزندقة والإلحاد بفعالك الشنيعة هذه ، وهدد بالحرب إن لم يرد الحجر
والكسوة ، فرد الحجر إلى مكانه سنة تسع وثلاثين وثلاثمائة فرجع به
جمل واحد بدلا من سبعين جملا ، واستعاد ما أمكنه من الأموال
إلى أهل مكة ، واعتذر للإمام العلوى عن كسوة الكعبة التى اقتسمها
الناس ، وكذا أموال الحجاج التى عجز عن استردادها من أتباعه .

وكان أبا طاهر قد أخذ على عاتقه مهمة تعطيل الناس عن أداء

الفريضة ، فإذا ما خرجوا إلى الحج سنة ٣٢٣ هـ اعترضهم حتى خرج عليه جماعة من العلويين بالكوفة فسألوه أن يكف عن الحجاج ، فدفع عنهم بشرط أن يرجعوا إلى بغداد ، فرجعوا ، ولم يحج في هذا العام أحد .

وعلى المستوى العقائدى يتضح موقف القرامطة تبعاً لسلوك زعمائهم ، فإذا هم فريق من الباطنية الذين شتموا الأنبياء ، وعطلوا الشرائع ، وقتلوا الحجاج والمسلمين حتى أفنواهم ، وسبوا العلويات ، وكانوا يخدعون الناس فى أول أمرهم بأنهم شيعة ، وأن المهدي أرسلهم بها ، وواضح أنهم تستروا بالإسلام ، وقراءة القرآن والصلاة والصيام والحج ، وأظهروا الالتحاق بآل البيت ، وأوثقوا أمورهم فى البداية بالكتمان ، وقصدوا الأطراف البعيدة التى استولى على أهلها الجهل والغفلة والقوة ، فكان هذا الظهور لديهم مرتبطاً إلى حد كبير بالتشيع .

وأورد التاريخ من أخبارهم ما يدخلهم فى دائرة الإلحاد المريح على نمط الرواية المكررة حول موقف أبى طاهر بالبحرين حين سلم الأمر إلى ذكيرة الأصفهاني المجوسى ، وجمع الناس بالبحرين وقال : معشر الناس إنا كنا ندخل عليكم بحسب أهوائكم ، مرة بمحمد ، ومرة بعلی ، ومرة بإسماعيل بن جعفر ، ومرة بمحمد بن اسماعيل وبالمهدي ، وهذا إلهنا وإلهكم ، وربنا وربكم ، يعنى ذكيرة الأصفهاني ، فإن عاقبة فبحق ، وإن عفا فبفضل ، أظهروا اللعن على الأنبياء . . وقد أخذهم ذكيرة بلعن الأنبياء جهاراً فى الأسواق ، وتقدم بإحراق المصاحف وبراءة الذمة ممن ترك عنده شيئاً من المصاحف أو التوراة أو الإنجيل ، وجمع هذا كله وأمر بطرحه فى الحشوش والاستنجاء به ، ونادى بنكاح الأبهات والبنات والأخوات وذوات المحارم ، وبإباحة اللواط ، وبأن تطعن البهائم فى خواصرها إلى أن تموت ثم تؤكل .

فهذه أخبار تاريخية انتزعناها على وجه السرعة بما يكفى للتعرف ، وبالقرامطة وثورتهم ، وربما لا يكفى لتغطية الحدث الخطير بقدر ما يرسم

خطوطه الكبرى ، وربما زاد الأمر جلاء باستطلاع ما ورد من شعر ضمن هذا السرد التاريخي ، فلعله يكشف مزيداً من هذا التفاعل المؤكد بين التاريخ والشعر ، بل يتحول التاريخ عندئذ إلى شعر أو العكس ، إذا تراءت لنا الصورة من خلال هذه الشواهد التي جمعتها كتب أخبار القرامطة ، ابتداء من لغة التهديد التي اصطنعها الحسن بن بهرام زعيم القرامطة في المغاربة أصحاب المعز لدين الله العلوي الفاطمي الإفريقي يقول :

زعمت رجال الغرب انى هبتها
فدمى إذا ما بينهم مطلول
يامصر إن لم اسق أرضك من دمي
يروى ثراك فلا سقاني النيل(١)

وفي وفيات حوادث سنة ٣٦٦ هـ يروى عن أبي الحسن القرمطي أنه كان شاعراً فصيحاً له شعر قاله على البداهة ، ورد عليه إعجاباً بشعره كشاجم ومن شعره أيضاً (٢) :

يا ساكن البلد المنيف تعززا
بقلاعه وحصونه وكهوفه
لا عز إلا للعزیز بنفسه
وبخيله وبرجله وسيفه
وبقبة بيضاء قد ضربت إلى
جنب الخيام لجاره وحليفه
فرم إذا اشتد الوغى أردى العدى
وشفى النفوس بضربه ووقوفه
لم يرض بالشرف التليد لنفسه
حتى أشاد تليده بطريفه

وقال لما فل جيشه بعين شمس :

ولو انى ملكت زمام امرى
لما قصرت فى طلب النجاح
ولكنى ملكت فصار حالى
كمال البدن فى يوم الاضاحى
يقدن إلى الردى فيمتن كرها
ولو يسطعن طرن مع الرياح

وقد تمكن منه شعره ، وتمكن هو منه ، فاتخذته وسيلة لمراسلاته
وخطاباته ، على نحو ما كتب به إلى جعفر بن فلاح وإلى دمشق
قبل لقائه :

الكتب معذرة والرسل مخبرة
والحق متبع والخير موجود
والحرب ساكنة والخيـل صافنة
والسلم مبتذل والظل ممدود
وإن أنبتم فمقبول إنابـتكم
وإن أبـيتم فهذا الكور مشدود
على ظهور المطايا أو يردن بنا
دمشق والباب مهدوم وبردود
إنى امرؤ ليس من شانى ولا أربى
طبل يرن ولا ناي ولا عود
ولا اعتكاف على خمر ومجمرة
وذاـت دل لها دل وتفنيد
ولا أبـيت بدين البطن من شـبع
ولى رفيق خبيص البطن مجهود
ولا تسامت بى الدنيا إلى طمع
يوماً ولا غرنى فيها المواعيد

وربما اسهم الشعر فى الترويج لفكرة الإمامة لدى القرامطة ،
فى مقابل نهج شعراء الخلافة ممن روجوا (لقداستها) فى شخص
الخليفة ، وهو ما يكشفه قول الشاعر حين صارت الإمامة إلى المهدي :

الله اعطاك التى لا فوقها
وكم ارادوا منعها وعوقها
عنك ويأبى الله إلا سوقها
إليك حتى طوقوك طوقها (١)

وربما ظهر من زعماء القرامطة من وظف شعره فى كفره وإلحاده ،
على نحو ما تحكيه أخبار أبى سعيد الجنابى ، - لعنه الله - أنه كان
فيلسوفاً ملعوناً ملك البحرين والإمامة والأحساء ، وأدعى فيها أنه
المهدي القائم بدين الله ، فاستفتح ودخل مكة وقتل الناس فى المسجد
الحرام ، ومنع الناس من الحج ، واقتلع الركن وراح به إلى الأحساء
وقال فى ذلك شعراً :

ولو كان هذا البيت لله ربنا
لصب علينا النار من فوقنا صبا
لأنا حججنا حجة جاهلية
مجللة لم تبق شرقاً ولا غرباً
وأنا تركنا بين زمزم والصفاء
جنائز لا تبغى سوى ربها (٢)

ويقول راوى الخبر والشعر : وله - لعنه الله - أشعار بالقدر فى
ذلك تركتها اختصاراً ، وكان دخوله مكة سنة ٣١٧ هـ ، وقتل بها ثلاثة
عشر ألفاً عليه لعنة الله (٣) .

وتروى الأخبار أحياناً من شعرهم ما يكشف اللثام عن دقائق عقائدهم
الباطنية ، وأساليبهم فى الكفر والإلحاد ، على نحو ما رواه محمد بن مالك

(١) أخبار القرامطة ١١٧ (٢) نفسه ٢١٥

(٣) نفسه ٢١٦

الحمادى عن جعفر بن ابراهيم ، وكيف كان ظلوما غشوفا سفاكا للدماء ،
وأنه قال فى شعر له طويل قدر مائتى بيت فى حرب كانت بينه وبين
أبى جعفر الحوالى ، ومنه قوله :

أنا ابن أبى إسحاق منصور حمير
وفارسها والشعشعان المظفر
فلولاي لم يخلق سرير مهـد
ولولاي لم ينصب على الأرض منبر
أنا قمر الدنيا وعمى سراجها
وجذئ الذى كانت به الأرض تغمر
هم أنزلونى منزل العز حيث لا
يرانى إلا دونى الطرف يحمر
أصول ولا يعدى على واعتدى
وأحمد نيران الحروب وأسعر
وطعمى للأعداء مر وعلقم
وطعمى لأهل السلم شرب معنبر
الم تر أن البغى مهلك أهله
وان الذى يبغى عليه سينصر

وهكذا كان نهج القرامطة حول صيغ الفخر والإمامة ، والخروج على
أصول العقيدة ، وها هو على بن فضل القرمطى ينشد حين قتل جعفر ١ ،
وأظهر كفه ، وادعى النبوة ، وأحل البنات والأخوات ، إذ قال شاعرهم
على منبر الجامع فى الجند ، وشعره طويل ، يحاول فيه تحليل محرمات
الشريعة ، والاستهانة بها ومنه قوله (١) :

تولى نبى بنى هاشم
وهذا نبى بنى يعرب
لكل نبى مضى شرعة
وهذى شرائع هذا النبى

فقد حظ عنا فروض الصلا
 ة وحط الصيام ولم يتعب
 إذا الناس ضلوا فلا تنهض
 وإن صوموا فكلى واشرب
 ولا تطلبى السعى عند الصفا
 ولا زورة القبر فى يثرب
 ولا تمنعى نفسك العرسين
 من اقربى ومن الجنبسى
 فكيف تحلى لهذا الغريب
 وصرت محسرة للاب
 ليس الغراس لمن ربه
 وسسقيه فى الزمن المجدب
 وما الخير إلا كماء السماء
 حاللا ففقدت من مذهب

ومن هنا بدأ الخبر التاريخى مؤكداً من خلال هذه التصانيف
 الشعرية التى تعلق بعضها بتاريخ الحركة ، أو بتفسير عقائدها ،
 أو رصد افكار قادتها على النحو الذى صنعه جامعو اخبار القرامطة .

ويصبح من المنطوقى للمؤرخ ان يصدر حكمه عليها ، إن اراد من
 منظور الرؤية الواقعية للأحداث وتفسيره لها ، لا أن يغالط حولها بما
 يحلو له رصده على نحو ما عرضه الباحث فى تعليقه الغريب عليها
 قائلاً ، وقد أعطى نفسه حق تقويم أقوال المؤرخين : (قد يكون حديث
 المؤرخين عن عنف القرامطة بالغاً فيه بعض الشيء ، إلا أن وضع
 حركتهم فى إطارها الاجتماعى ، وعلاقتها بالعصر ، يؤكد لنا حقيقة
 قيامهم بحركات غزو معتمدة جميع الوسائل العنيفة المعروفة) (١) .

وببدو موقف الباحث هنا غريباً ، إذ لا تكاد مقدمة حديثه تتسقى

مع النتيجة التى يرصدها ، ولا تكاد تتبين ماذا يريد أن يقول ، إلا أنه يرغب فقط فى إصدار أحكام على المؤرخين بالمغالاة ، ثم تراه يعترف بطابع العنف ، فإين المبالغة إذن ؟ !

ثم يعود الباحث ليقول : (ثم تميزت بأنها حركة غزو لم يظهر أنها هادفة لإقامة كيان سياسى ثابت فى مناطق سيطرتهم ، فالكثير من هذه المناطق كانوا يستولون عليه ، ينهبونه ويعودون إلى البداية فى الغالب دون القيام ببث الدعوة وكسب أعضاء جدد ملتزمين بمعتقد الحركة وأهدافها) .

وهى مقولة أكثر غرابة ولا تحتاج إلى رد إلا من خلال الحركة بين زعمائها والمنتسبين إليها ، منذ ابتدائها من البحرين سنة ٢٨٦ إلى حربيهم مع عسكر المسلمين سنة ٢٨٧ ، إلى قرامطة الشام سنة ٢٩٠ ، إلى ذكرها كان من القداح وخروجه ، إلى أبى سعيد الجنبابى ، إلى الحسن بن مهران المعروف بالمقنع ، إلى على بن فضل باليمن ، إلى خروج زكروية فى سواد الكوفة ، إلى ذكر أبى طاهر الجنبابى ، إلى ذكر صاحب الجبل ، وصاحب الخال إلى الصراع القرمطى الفاطمى ، إلى رسالة المعز لدين الله للحسن الأعصم ، إلى قرامطة الشام ٠٠٠٠ . فهل بدت الحركة غير هافة إلى كيان سياسى بعد هذا الامتداد الجغرافى والتاريخى والفكرى الخطير ؟ ! ثم يأتى تفسير الباحث للهجمات الشرسة للقرامطة ، وإذا هو يبررها انطلاقا من الدوافع الاقتصادية ، وكأنه تجاهل دوافعها الدينية والفكرية التى دفعت بها إلى حجاج بيت الله الحرام ، والعمد إلى قتل الحجاج ، أو فى البداية ما كان من إحراق مسجدا طلحة فى البصرة حين أحرقوها وسبوا من فيها ٠٠ فإذا كان الهدف هو إظهار عجز الدولة عن حماية مقدسات الإسلام ، فكيف تجاوزت الحركة هذا الحد إزاء الحجر الأسود من ناحية ، والإكثار من السبايا والأسرى من ناحية ثانية ، ثم ذلك التباهى بقتل المسلمين انطلاقا من عقائد القرمطى زعيمهم من ناحية ثالثة . وغريب جدا هذا الدفاع المفتعل

أيضا عن القرامطة وتسطيح واقع حركتهم حين يتعرض الباحث للاتهام لهم ، وكأنه يحاول تفنيده من خلال قوله (إنما الاتهامات الموجهة للقرامطة ، والتي تظهر أنهم رفعوا التكاليف الشرعية من صوم وصلاة ، وأنهم أحلوا ما حرم الله . . فكلها اتهامات تقليدية كانت ترمى بها كل الحركات السياسية والدينية الثورية المعارضة للخلافة ، وهي إنما كانت تهدف إلى تصوير التناقضات الاجتماعية على أنها نزاع بين الإسلام والخارجين عليه) (١) .

وهو افتعال أيضا لا يحتاج إلى ردود لأنه يتجاهل الروايات التاريخية المؤكدة للانحلال الديني لدى القرامطة ، بل لزندقتهم ، بل حتى لإلحادهم المعلن في كثير من الأخبار . ولا أدري ماذا يقصد بأنها اتهامات تقليدية تلصق بالناس من المتمردين على السلطة ، أظنه قولاً لا يتسق مع الواقع التاريخي الذي شهد ضروبا من الخروج على العقيدة ، ابتداء من سلم اللهو والمجون إلى الزندقة إلى الكفر والإلحاد ، وهو القبة التي تسنمها زعماء القرامطة ، وحاولوا نشرها بين أتباعهم ، فجاروا على عقائد الناس أشد جور وانحرفوا عن أصول الشريعة .

وربما بدا أغرب من كل هذا تلك المحاولة المستبينة من قبل الباحث للدفاع عن جبلة ما صنعه القرامطة ، وكأنه إنما أنشأ ببحثه صحيفة دفاع عن كل ما يتعلق بهم قصداً إلى إفحام المؤرخين ، على الرغم من هزال أدلة دفاعه ، وعدم اتساقها مع منطق الأشياء وحقائق التاريخ ، أو حتى الدقة التي يمكن على أساس منها قبولها ، فإذا هو يدافع عن وحشية القرامطة ، ويبرر الجرائم البشعة التي ارتكبوها مع الحجاج من منطق عدم تفردهم بهذا السلوك الذي صنع له نظيراً صالح بن مدرك الطائفي سنة ٢٨٥ ، إلى جانب حركات غيره من الأعراب فقد الحاج وضد مكة ومقدساتها » (٢) .

(١) القرمطية بين الدين والثورة ١٧٤

(٢) نفسه ١٧٩

وكأنه يبرر الخطأ من خلال تكراره لدى الآخرين ، وكأنه يتجاهل موقف أبى طاهر فى الحرم ، كما يتجاهل المنطلق الإلحادى الذى صدروا عنه بوضوح شديد حول أصول العقائد ، والالوهية ، والتوحيد ، والرسل ، والوحى ، ومعجزات الأنبياء ، والتكاليف والعبادات جميعها . ويبدو المبرر غاية فى الضعف لاستمرار الباحث فى مبدأ الدفاع الذى قطعه على نفسه ، مهما بدأ ضعف أدواته ، أو هزال أدلته ، على طريقته فى الدفاع عن أبى طاهر « إذ يظهر أن فى بعض ما قيل حوله مبالغة تهدف إلى إظهار فساد عقيدة القرامطة ، والحقيقة هى أن أبا طاهر قد تمتع باحترام وتقدير عالين دون أن تنسب إليه لا صفة الالوهية ، ولا النبوة ولا الإمامة » (١١) .

وتجاهل الباحث تماماً أو تناسى قول أبى طاهر فى عنفوان جرائمه وقمة إلحاده : أنا بالله وبالله أنا .. يخلق الخلق وأفنيهم أنا . إلى جانب موقفه من رسالات السماء ، وعلى طريقة (لا تقربوا الصلاة) يستمر الباحث فى دفاعه عن باطل من خلال نقله لقصيدة لأبى طاهر يقول فيها :

أغرركم منى رجوعى إلى هجر
فعما قليل سوف يأتكم الخبر
إذا طلع المريخ من أرض بابل
وقارنه كيوان فالحذر الحذر
فمن مبلغ أهل العراق رسالة
بأنى أنا المرهوب فى البدو والحضر
فياويلهم من وقعة بعد وقعة
يساقون سوق الشاء للذبح والبقر
سأصرف خيلى نحو مصر وبرقة
إلى قيروان الترك والروم والخزر

(١١) القرمطية بين الدين والثورة ١٨١

أكيلهم أبيدهم حتى أبيدهم
فلا أبقي منهم نسل أنثى ولا ذكر
أنا الداعي للمهدى لا شك غيره
أنا الصارم الضرغام والفارس الذكر
أعمر حتى يأتى عيسى بن مريم
فيحمد آثارى وأرضى بها أمر
ولكنه حتم علينا مقدر
فنحنى ويبقى خالق الخلق والبشر

ولا نكاد ندري ماذا يريد الباحث من أبى طاهر أكثر من ادعائه
أنه الداعي للمهدى ، وأن بيده فناء كل أهل العراق ، وأنه سيعمر حتى
يأتى عيسى بن مريم ليحمد آثاره ويرضى هو بها أمر !!
ويكاد الباحث يلتقى مع ما سبق أن رأيناه لدى غيره حول خلاصة
رؤية الحركة ، وكذا حركة الزنج ، حين يستنتج أن كليهما حركة اجتماعية
سياسية أعادت صياغة المعتقدات الدينية الإسلامية ، بها يتوافق ورؤية
كل منها لأصالحها ومواقعها فى الصراعات المحتدمة فى ذلك العصر ،
وبما يتفق ومستوى التطور الفكرى الذى بلغته تاريخيا فى بلدان نشأتها ،
وانطلاقا من مسلمة إسلامية (، الله ، رسالة المصطفى مثلا) إذ تأسست
فى كل بلد تقرمط نزعة دينية جديدة يميزها خط الصراع مع المعتقد
الرسمى ، وخط التعبير عن النزعة الاستقلالية المحلية أو الإقليمية
لكل بلد (١) .

ولا أدري هل تحتاج هذه المقولة على بساطتها المفرطة ، وما تحمله
من مغالطات ظاهرة ، إلى نقاش وكان الباحث يجادل حول ما لا يجب
حوله الجدل ، إذ يتصور أن من حق فرقة أن تتلاعب بأصول العقيدة
طبقا لظروف صراعاتها ، ويتجاهل تماما النصين المقدسين (القرآن
الكريم والسنة النبوية الشريفة) كأصليين للعقيدة فى كل زمان ومكان
مهما اختلفت صور الحياة الاقتصادية أو السياسية .

وبذا نكون قد عرضنا نموذجين من الدراسة التاريخية للحركة القرمطية بما يكشف لنا دور الشعر في كل منهما ، على الرغم من الاختلاف البين بين منهج موضوعي دقيق يقوم على دقة التاريخ وموضوعية المؤرخ ، ومحاولة جمع الروايات واستقصاء الأخبار ومناقشتها موضوعيا على نحو ما أبرزه لنا كتاب أخبار القرامطة مثلا . وبين مثل تلك الدراسة حول القرمطية بين الدين والثورة وأظنها مازالت في حاجة إلى دراسة مؤرخ موضوعي ليناقد كثيرا مما ورد فيها دون احتكام إلى موضوعية الباحث وحيدته التي يجب أن يتمتع بها البحث التاريخي المنضبط .

وربما بقى لنا من حركة القرامطة ما رأيناه من خلال حركة الشعر ذاتها ، أي من خلال مواقف الشعراء الذين انتقوا منها أبشع المواقف ، وأعنف الأحداث ، لتكون مجالا لنظمهم وإسقاط تجاربهم ، وهو أمر طبيعي يتسق مع تسليمنا - بداهة - بأن الفن اختيار إيجابي لإحدى شرائح الحياة ، وكذا في تعامل الشاعر مع المواقف التاريخية التي يبدو من خلال بعضها أشد انفعالا ، فلا يفوته تصويرها ممزوجة بذلك الصدق الانفعالي الذي يجمع بين الحس الفردي والشعور العام .



حركة الشعر فى أخبار العرب والروم

وتبقى الدراسة التاريخية عند فازيليف فى كتاب « العرب والروم » نموذجاً لتفاعل المؤرخ مع مادة الإبداع لدى الشعراء ، فلم يأخذ منها موقفاً عدائياً ، ولم يبد من الشعر نفوراً لمجرد ما عرف عنه من مناطق المبالغات ، ولا هو يسقط حق الشعراء فى الإسهام فى توثيق التاريخ ، وتأكيد أحداثه بشعرهم ، ففى حديثه - مثلاً - عن غزوة عمورية يستطرت حول أخبار تلك الفترة ، إذ يقول : (ورحل المعتصم من ذلك الموضع بريد) ، (الثغر) حتى دخل (طرسوس) ، وكان قد نصب له الحياض من الأدم حول العسكر من الماء إلى العسكر (بعمورية) ، والحياض مملوءة ، والناس يشربون منها ، لا يتعبون فى طلب الماء . وكانت الوقعة التى وقعت بين (الأفشين) وملك الروم ، فيما ذكر يوم الخميس لخمس بقين من شعبان (٢٢ يولية) ، وكانت إناخة (المعتصم) على (عمورية) يوم الجمعة لست خلون من شهر رمضان . وقفل بعد خمسة وخمسين يوماً . وقال الحسين بن الضحاك الباهلى يمدح (الأفشين) ، ويذكر وقعته التى كانت بينه وبين ملك الروم :

أثبت المعصوم عزاً لأبى
حسن أثبت من ركن الضم
كل مجد دون ما أثلته
لبنى (كاوس) أملاك العجم
إنما (الأفشين) سيف سلته
قدر الله بكف (المعتصم)
لم يدع بالبد من ساكنه
غير أمال كأمثال إرم
ثم أهدى سلماً بابكه
رهن حجلين نجياً للندم
وقرا (توفيل) طعناً صادقاً
فرض جميعه جميعاً وهزم

قتل الأكبر منهم ونجا
من نجا لحماً على ظهر وضم (١)

وفيهما (سنة ٢٢٤ هـ) مات (ياطس) الرومى ، وصلب
(بسامراء) إلى جانب (بابك) .

ثم يعود المؤرخ إلى تكرار الشاهد الشعري ، حين يقتبس من كتاب
(التنبيه والأشراف) ، ويحكى أخبار (توفيل) ، ويعقب تكرار هذا
الشاهد نفسه لديه حواراً حول (أبى تمام) فى قصيدته التى مدح بها
(المعتصم) ، وذكر فتح (عمورية) ، والتى أولها : السيف اصدق
انباء من الكتب .. وقال :

لما رأى الحرب رأى العين توفلس
والحرب مشتقة المعنى من الحرب
غدا يصرف بالأموال جريتها
فعزه البحر ذو التيار والحدب

وقال الحسين بن الضحاك أيضاً فى كلمة طويلة يخاطب بها المعتصم :

لم تبق من انقرة نقرة
 واجتمعت عمورية الكبرى
إن يشك (توفيل) بتاريخه
فحق أن يعذر بالشكوى

وقال :

تفنى بنو العيص وأيامهم
وذكر أيامك لا يفنى
يارب قد املك من (بابك)
فاجعل (لتوفيلهم) العقبى

ومن اشد المواقف طرافة لدى المؤرخ هنا تعليقه على هذه الشواهد في ذاتها ، وتبريره إتيانه بها كضرورة تاريخية ، لتأكيد ما يقوله وتوثيق جوانب الحدث بما لا يقبل شكاً ولا جدلاً ، وبذا استند إلى الشاهد الشعري ليحيله إلى دليل تاريخي يطمئن إليه حيث يقول :

(وإنما ذكرنا هذه الشواهد لأن فريقاً ممن لا علم لبسير الملوك وأيامهم ذهبوا إلى أن المواقع للأفشين ، والذي فتحت عمورية الكبرى في أيامه هو تقفور الذي كان أيام الرشيد ، وما ذكرنا أشهر وأوضح ، إذا كان من الكوائن التي يشترك الناس في علمها بسبب شهرتها ، واستفاضة أبنائها ، ولكن الحاجة دعت إلى الاستشهاد) (١) .

فإذا بالمؤرخ يعترف بفضل الشعر في دعم موقفه بل في الفصل في قضيته ، وهو ما يدفع إلى مزيد من الاطمئنان إلى الشعر من هذا المنظور التوثيقي ، وهو اطمئنان يبنى عليه المؤرخ اتخاذ الشعر قاعدة للتاريخ ، ولجأزته كأصل من أصول مادته ، فإذا به ينقل جزءاً من الدراسة عن (ماريوس كنار) تحت عنوان (إشارات الشعراء إلى تمام والبحثري إلى حرب الروم) ، وفي عرض مبرراته يقول :

[وكثيراً ما يتغنون في أشعارهم بفعال أبطالهم الممدوحين في حرب الروم ، وقد يقع أن تجد في بعض أبياتهم ذكراً لاسم مكان في آسيا الصغرى ، أو الغور ، لا نجده عند غيرهما . ولهذا رجع إليهما الجغرافيون مثل ياقوت والبكري] (٢) ، فهو يرشح الشعراء لتأكيد السند الجغرافي كمقدمة يبنى على أساس منها تحفظه حول الشعراء بعامة أولاً ، ثم يخص أيا تمام والبحثري من بينهم بدرجة متميزة من ثقته ثانياً : [ومع ذلك فإنه يصعب على المؤرخين أن يتخذوا الشعراء مصادر تاريخية ، لبعدهم عن الدقة في التوقيت وتحديد المكان في إشاراتهم إلى أحداث حرب الروم ، فإنهم لم يكتبوا أشعارهم ليقصوا التاريخ ، ولكن ليهذوا ،

فيحيطون ما يذكرون من الوقفات بعبارات شعرية ، حتى لنتكلف الجهد قبل أن نستخلص منها شيئا يسيرا من التاريخ ، وقد لا تخرج بعد الغناء إلا بمجرد فروض . ومع ذلك فإن قراءة هذين الشاعرين تدلنا على أن المؤرخين أهملوا بعض الوقائع الهامة وقدرأ كبيرا من التفاصيل [(١)] . فتحن إذن أمام عدة نقاط تجمعها هذم المقولة إذ يتبين المؤرخ فى حركة الشعر :

١ - صعوبة الاعتماد عليه كمصدر تاريخى مؤكد ، ويعلل لذلك بعدم الثقة فى دقة التحديد المكانى والزمانى ، وهذه مهمة المؤرخ التى ينبغى ألا ينافسه فيها أحد ، إذ يظل للشاعر حق التناول على مستوى التقريب فحسب ، وإن كانت الواقعية (العلمية) تعد سندا للشاعر ليقترب - مجرد اقتراب - من عالم المؤرخ .

٢ - ولم يكتب الشعراء شعرهم ليقصوا التاريخ ، ولكن ليمدحوا ، تبدو أقرب إلى باب التاريخ بالأحداث ، مضافا إليها انفعالات الشعراء وهذه حقيقة يعرضها تاريخنا الأدبى ، ولكن فى المدرج الحربى أو الحساسات بدلا من موضوعية المؤرخين .

٣ - وهم يحيطون ما يذكرون من الوقفات بعبارات شعرية حتى لنتكلف الجهد قبل أن نستخلص منها شيئا يسيرا من التاريخ ، وهذه حقيقة أخرى تفرضها تجارب الشعراء الذين يغلفون بها تصويرهم للأحداث من خلال المبالغات التقريرية ، أو الإغراق فى التصوير ، ولكن يظل الرصد التاريخى قائما على أى حال حولها .

٤ - وقد لا تخرج بعد الغناء إلا بمجرد فروض ، وهنا يحتاج المؤرخ إلى جمع المتشابهات من قصائد الشعراء حول حدث واحد ، فلعلها تؤتى مؤشرا إلى اليقين يتجاوز الافتراضات ، وهب أنك لم نتجاوز الفرضية ، فلديك - حينئذ - من أخبار التاريخ ما يؤكد لها أو ينفيها

٥ - ومع ذلك فإن قراءة شعر هذين الشاعرين تدلنا على أن المؤرخين أهملوا بعض الوقائع الهامة ، وقدراً كبيراً من التفاصيل ، وهنا يجنح المؤرخ إلى الاعتراف بدور الشاعرين بصفة خاصة ، وكأنهما استثناء من القاعدة التي بنى عليها أحكامه السابقة ، وهو استثناء يرقى بالشاعرين على المستوى التاريخي إلى حد بعيد ، لأنه لم يكتف بالقول بالتوثيق ، بل يسند إليهما التوقف عند الوقائع الهامة التي ربما أهملها المؤرخ ، بالإضافة إلى احتفاظ شعرهما بكثير من التفاصيل التي يعتد بها ، ويجب أن توضع أمام المؤرخ كمادة موثقة .

ثم يبدأ المؤرخ الخطوة العملية التي تترجم موقفه فيقول « وتقتبس فيما يلي موجزاً يسيراً عن كلام أبي تمام والبحتري في حرب الروم » وفي هامشه يقول ((ماريوس كنار)) أنه اعتمد على (مرجليوث) في فهرست الديوان ، وهو - أي مرجليوث - يرى في هذه المقالة أن دراسة المؤرخين للشعراء أمر غير يسير . وقد يمر وقت طويل تل أن يجمع مؤرخو الإسلام كل ما في دواوين الشعراء . ولعله بذلك يقصد إلى ما يحمله الرصيد الشعري من مادة ضخمة يمكن للمؤرخ أن يستفيد منها بعد جمعها وتوثيقها .

وبدأ المؤرخ موقفه بقصيدة قالها أبو تمام للخليفة المأمون ، ثم أخرى قالها للمعتصم عن غزوة عمورية ، والقصيدة مشهورة . وقد رأينا من قبل أن المؤرخين ذكروا أبياتاً منها . ونحن نشير إلى واقعة تفصيلية غير عظيمة الأهمية من الناحية التاريخية ، وهي تنبؤ المنجمين في أمر وقوع المدينة (البيت الرابع وما بعده) ، يشير بذلك إلى قوله :

إين الرواية بل اين النجوم وما
صاغوه من زخرف فيها ومن كذب
تخرصا واحاديثا ملفقة
ليست بنبع إذا عدت ولا غريب

عجائبنا زعموا الأيام مجفلة
عنهن فى صفر الأصفار أو رجب
وخوفوا الناس من دهياء مظلمة
إذا بدا الكوكب الغربى ذو الذنب
يقضون الأمر عنها وهى غافلة
ما دار فى فلك منها وفى قطب
لو بينت قط أسرا قبل موقعه
لم يخف ما حل بالأوثان والصلب

ثم يقول المؤرخ : راجع البيت ٥٨ ، يقصد بذلك قول الشاعر :
تسعون ألفا كآساد الشرى نضجت
جلودهم قبل نضج التين والعنب

وتذكر كذلك ظهور شهاب أثناء الحصار (البيت السادس) ،
وهو يقصد به البيت السابع فى القصيدة (وخوفوا الناس) .

فهو يتوقف على مقاييس واقعية القصيدة ، لا حول المعركة فحسب ،
بل حول ما دار من أقوال المنجمين ومدى جدواها ، ثم ظهور المذنب
كحدث جزئى آخر يراه معيارا للصدق والملقاء بين الشاعر والمؤرخ .

ويرمى المؤرخ إلى تصحيح مسيرة التاريخ ، ورصد الحقائق من
خلال مزيد من شعر الشاعر فيعرج على قصائده التى تظلمها فى أبى سعيد
محمد بن يوسف الثغرى ، وهو يعرفنا بهذه الشخصية القيادية
فى أيام المأمون (٢١٠ هـ) ، وما كان له من ذكر فى حرب بابل ،
وكان ممن اشتركوا فى يوم عمورية (الطبرى) ، ويذكر ابن الأثير
أنه ولى أرمينية وأذربيجان (فى سنة ٢٣٥ هـ) أيام المتوكل ، وأصله
من مرو .

ولا يكاد مؤرخو العرب يذكرون شيئا عن دوره فى حرب الروم ،
ولا نستثنى من ذلك إلا إشارة موجزة إليه فى امر عمورية ، مؤداها

ان احد عبيده مبعد إلى الحصن يحمل الأمر (لياطس) أن ينزل .
ولكن دوره يجب أن يكون دورا هاما ، إذا نظرنا إليه في أشعار
أبي تمام والبحترى ، ولابد أنه غزا مرات كثيرة آسيا الصغرى أيام
المأهون والمعتصم والواثق والمتوكل . أما لقبه بالثغرى ففيه إشارة
إلى حروبه مع الروم ومع (بابك) ، لأن لفظ الثغرى تطلق أيضا
عند الكلام على أذربيجان . وهو يتوقف بإشارات محددة عند
أبيات بعينها نظمها أبو تمام حول حروب أبي سعيد مع الروم ، ولعله
يفصد رأيته التي مطلعها :

لا أنت أنت ولا الديار الديار
خف الهوى وتولت الأوطار(١)

إذ يحدد المؤرخ فيها البيت (١١) وما بعده ، حيث يشير إلى
تقدم فرسان أبي سعيد في آسيا الصغرى .

قدت الجياد كأنهن أجساد
بقرى « درولية » لها أوكار

(ودرولية مكان تصاد فيه الصقور أى كأنهن أجادل أوكارها
بقرى درولية) .

حتى التوى من نقع قسطلها على
حيطان قسطنطينية الإعصار
أوقدت من دون الخليج لأهلها
نارا لها خلف الخليج شرار

ثم يشير إلى هروب الروم (البيت ١٦) :

لما لقوك تواكلوك وإعذروا
هربا فلم ينفعهم الإعذار

(١) ديوان أبي تمام ١٦٦/٢

ثم الإشارة إلى اسمى مكان فى البيت (٢١) :

فالحمة البيضاء ميعاد لهم
والقفل حتم والخليج شعار

(والحمة البيضاء تعنى العين البيضاء . والقفل هو حصن فى قول البكرى) . والأبيات ٢٤ وما بعدها إشارة إلى (منويل) قال فيها إنه لم تمسه السيوف ولا الزماح ، ولم يهرب لأنه ظل معتصما بمكان أمين ، وهو فى رأى الشاعر كالانهزام ، فظل (منويل) يشهد عن بعد القتال المحتدم ، فلما انهزم جنده لم يقدر إلا أن يلقى الفلول بالمعبرات :

إلا تنل (منويل) أطراف القنا
أو تثن عنه البيض وهى حرار
فلقد تمنى أن كل مدينة
جبل أصم وكل حصن غار
إلا تفر فقد . أقمت وقد رات
عينك قدر الحرب كيف تغار
فى حين تستمع الهرير إذا علا
وترى عجاج الموت حين يثار
فانظر بعين شجاعة فلتعلمن
أن المقام بحيث كنت فرار .

ويستمر المؤرخ فى تتبعه للشاعر بيتاً بيتاً ، فإذا هو ينتزع الدلالات التاريخية ، ويجدد مواضعها فى الأبيات ، ثم يعرض موقفه منها مهما أحاطته الصعوبات : « ومن العسير أن نحدد زمن هذه الواقعة ، إن صحت ، ولم يكن الشاعر بالغ فيها ، والذي يبدو على كل حال أن المقصود لم يكن هزيمة أنزن سنة ٨٣٨م وهى التى جرح فيها منويل وهرب .
وأما الأبيات ٤٥/٤٤ فقد جاء فيها أن أبا سعيد بقى بأرض الروم

زمنًا طويلًا ، لا يلقى كيدا ، كما لو كان مقيما بأرض الإسلام » ، وكان المؤرخ ينتقد الشاعر هنا ، ربما لأنه أول شعره إلى غير وجهته ، ولا يكاد يتكشف بين الأبيات التي قصدها إقامته بأرض الروم .

متبهم في عرسه أنصاره
عند النزال كأنهم أنصار
لفظ لأخلاق التجار وإنهم
لغدا بما ادخروا له لتجار
ومجربون سقاهم من بأسه
فإذا لقوا فكانهم أغبار

وربما قصد المؤرخ البيت ٥٥ بالتحديد في قوله :

واقمت فيها وادعا متمهلا
حتى ظننا أنها لك دار
بالملك عنك رضا وجابر عظمة
أرضى وبالدينا عليك قرار

فالشاعر يعبد هنا إلى المجاز لا الحقيقة ، إذ جعله متائبا متمهلا ، كناية عن شجاعة قلبه وصموده ، وكأنه في دياره ، وليس غريبا ، أو في ميدان قتال ولعل المؤرخ هنا أخذ الشاعر على مفهوم الحقيقة وليس ما يرمى إليه من دلالة ما وراء المجاز .

الأبيات ١٣ وما بعدها : يصف فيها الشاعر توغل أبي سعيد في أرض الروم مظفرا مطلقا فرسانه على صخرة الامبراطورية ، فوطيء أولا الضواحي ، ثم توغل في أجناد (كبادوكيا) ، وهى جند (الفاطلوق والبقلار) ثم توغل في سير يغير الغبار من وراء جيشه إلى جند (الأيسيق) ، ونشر حول (درولية) الرعب والموت والحريق ، يشير بذلك إلى قوله :

أوقدت من دون الخليج لاهلها
نارا لها خلف الخليج شرار
ويدل البيت ٢٦ على أنه تقدم حتى بلغ الخليج (البسفور
أو الدردنيل) :

إلا تفر فقد أقمت وقد رأت
عينك قدر الحرب كيف تفار
والأبيات ٢٩ وما بعدها : إشارة إلى معركة اهتزت لها مدينة
قسطنطينة وسوق الفاروق (سوق قسطنطينة) ، مشيرا إلى قول
الشاعر :

لما أتتك فلولهم أمددتهم
بسوابق العبرات وهى غزار
ثم يعلق المؤرخ على هامش الصفحة حول ذكر مدينة (قسطنطينة)
فى شعر البحتري من قصيدة أخرى قالها فى مدح أبى سعيد .
والأبيات ٣٥ وما بعدها إشارة إلى كثرة أسرى الروم ، يشير
بذلك إلى قوله :

لله در أبى سعيد إنه
للضيف محض ليس فيه سمار
لما حللت الثغر أصبح عاليا
للروم من ذاك الجوار جوار
ثم يشير فى البيت ٤٥ إلى بيع الأسرى ، وأن أبى سعيد لم
يطب نفسا بالتفريق بين الأولاد وآبائهم :

لفظ لأخلاق التجار . وإتهم
لغدا بما ادخروا له لتجار
وإذا بالمؤرخ يسعى وراء القرائن سعيا لا يريد أن يقف به عند

مجرد الظن ، بل يتحول إلى يقين من خلال رؤيته لحديث الشعاعين
حول موضوع واحد ، فإذا ما توقف عند البيت ٤٧ :

عكف بجذل للطعان لقاؤه
خطر إذا خطر القنا الخطار

راح يقول : إنها إشارة إلى معركة (عقرقس) ، ويذكر أبو تمام
هذا القتال ثلاث مرات ، ويذكره البحتري مرتين ، فهو - بلا شك -
قتال هام ، وسنرى بعد أن البحتري حضره :

وبوادي عقرقس لم يعرد
عن رسميم إلى الوغى وعنيق
جار بك الدين واستغاث بك الإسـ
لام من ذاك مستغاث الغريق

ثم ينتقل المؤرخ إلى موقف آخر تاريخي تسنده قصيدة قالها أبو تمام
في حملات أبي سعيد أيضا على نصر والخرمية سنة ٨٣٩ - ٨٤٠ م ،
يبدؤها الشاعر بذكر وقعة وأدى عقرقس ، وإنها الرد المنطقي على معركة
سنة ٢١٨ هـ - ٨٨٣ م وهذه المعركة التي لجأت فلول الخرمية إلى أرض
الروم . وهو إنما يقصد بها قصيدته الميمية في الثغرى ومطلعها :

عسى وطن يدنو بهم ولعلما
وان تعتب الأيام فيهم فربما

ثم يتوقف عند الأبيات ١٨ ، ١٩ ، ٢٠

جدعت لهم انف الضلال بوقعة
تخرمت في غمائها من تخرما
لئن كان أمسى في عقرقس أجدعا
لمن قبل ما أمسى بميد آخرما
قطعت بنان الكفر منهم بميد
واتبعها بالروم كفا ومعصما

ثم يعلق على الأبيات بقوله :

ويجب أن تكون (ميمذ) وقعة سنة ٢١٨هـ ، وذلك أن أبا تمام
تعنى بها فى قصيدة قالها لإسحاق بن مصعب الطاهرى الذى تولى
القيادة العليا يومئذ .

وعلى نفس المنهج ينتقل المؤرخ إلى إحدى مدائح الشاعر فى (خالد
ابن يزيد الشيبانى) قائلا : وشخصية الممدوح أقل ظهورا من شخصية
أبيه يزيد ولى للمأمون على الموصل وديار ربيعة ، ومات أيام الواصلين
فى عام ٢٣٠هـ بأرمينية ، وكان بعث إليها بجيش ، ولا يذكر المؤرخون
أنه قام بدور ما فى حرب الروم . ومن هنا يبدأ المؤرخ بحثه وراء
مدحة الشاعر للقائد ومطلعها :

لقد اخذت من دار ماوية الحقب
انخل المغانى للبللى هى أم نهب !؟

ويتوقف فيها عند البيت ٣٢ وما بعده ، حيث بصور هرب الامبراطور
أمام جند خالد ، وكيف استولى الفرع على أرض الروم كلها بلا استثناء :

ولما رأى توفيل راياتك التى
إذا ما اتلايت لا يقاومها الصلب
كان بلاد الروم عمت بصيحة
فضمت حشاها أو رغا وسطها السقب
بصاغرة القصوى وطمين واقتري
بلاد قرنطاووس وابلك السكب
غدا خائفا يستنجد الكتب مذعنا
عليك فلا رسل ثنتك ولا كتب

ثم نستكمل مع المؤرخ حديثه حول الواقعة المشار إليها ، إذ وجد
من العسير تحديدها ، ولكن ذكر هروب الامبراطور دون قتال يذكر
بأمر لؤلؤة عام ٢١٧هـ أيام المأمون .

وعلى نحو ما توقف المؤرخ مع أبى تمام كانت وقفته مع شاعر
البحترى حول قصيدة قالها للمتوكل جاء فيها ذكر فداء وفد رومى جاء
من أجل ذلك ، إذ يشير المؤرخ إلى الأبيات (٢٩/١٩) ، وفيها
يصف البحترى خوف رسل الروم فى بلاط الخلافة ودهشتهم ، قاصدا
بذلك قصيدته اللامية ومطلعها :

قل للسحاب إذا حدثه الشمال
وسرى بليلى ركبته المتحمل
عرج على حلب فحى محلة
مأنوسة فليها لعلوة منزل

ويبدو أن ثمة مفارقة فى عدد أبيات القصيدة طبقا للمصدر
الذى اعتمد عليه المؤرخ ، وبين النسخة المحققة لدينا من ديوان الشاعر
(١٦٠١/٣) ، ولعله يقصد قول الشاعر فى تصوير دهشة
وفد الروم :

ورأيت وفد الروم بعد عنادهم
عرفوا فضائلك التى لا تجهل
نظروا إليك فقدسوا ولو انهم
نطقوا الفصحى لكبروا . ولهللوا
لحظوك أول لحظة فاستصغروا
من كان يعظم فيهم وييجل
حضروا السماط فكلما راموا القرى
مالت بأيديهم عقول ذهل
تهوى أكفهم إلى أفواههم
فتجور عن قصد السبيل وتعدل
متحيرون : فبالهت متعجب
مما يرى أو ناظر متأمل

ثم يتجاوز المؤرخ هذا الشاهد إلى غيره من مدائحه في أبي سعيد الثعري ، وفيها أيضا يتوقف عند أبيات بعينها. تخدم التاريخ وتوثق الوقائع ، فيشير إليها على نحو ما رآه في إشارة الشاعر إلى وقعة عقرقس ، وإنقاذ أبي سعيد للمسلمين فيها وتحقيقه الانتصار :

همه في غد بتفليق هام
في قرى العارزون والمازرونا
وللعمرى ما ماء زمزم أحلى
عنده من دم بزارميننا

ثم يقفز إلى البيت ٥٦ :

غير وان في طاعة الله حتى
يطمئن الإسلام في لطمينا

وقبل هذه الأبيات أشار إشارة خاطفة إلى قدوم جيش أبي سعيد من (طرسوس) وقلبيلا (أزر الروم) ، وهو الحق بالآبيات ٤٠ وما بعده ، معتمدا في ذلك على قول البحرى :

وتوافيت خيلاك من أرض طرسو
س وقلبيلا بأردندونا
زرت بالدارعين أهل البقلا
ر فأجلوا عن (صاغرى) صاغرينا
ونفسير إلى (عقرقس) أنفر
ت فكتت الظفر الميمونا

وبعدها ينتقل إلى التحليل التاريخي لمحنة أخرى ، نظمها في أبي سعيد أيضا ومطلعها في الديوان :

أرى بين ملتف الأراك منازل
موائل لو كانت مهاها موائل^(١)

(١) ديوان أبي تمام ١٦٠٣/٣

إذ يشير إلى أبيات محددة منها ، فيذكر (طمين) التي أشار
إليها في البيت التاسع :

أليتنا الطولى بظمين هل لنا
سبيل إلى الليل القصير ببابلا

وبعدها يتوقف عند تصوير الشاعر لغزو الروم مع أبي سعيد وابنه
يوسف ، وعندهم إلى الهجوم على حماة الضواحي ، يشير بذلك
إلى قوله :

سلام على الفتیان بالشرق إننى
إلى الجانب الغربى يمت وأغلا
مع الليث وابن الليث أضحى مغاورا
حماة الضواحي ثم أمسى مقاتلا
تُرور بلا شوق « تذورة » وابنها
وقد صد عنها « توفل بن مخايل »

وهنا يتوقف المؤرخ عند البيت الأخير ، ليستنتج أن (تيودورا)
لا بد أن تكون وصية ابنها ميخائيل حينئذ ، وأن المقصود حملة متأخرة
عن سنة ٨٤٢ م . ثم يتناول الأبيات الأخيرة من القصيدة والخاصة
بمنويل وفيها يقول :

وفى يوم (منويل) وقد لمس الهدى
بأظفاره أو هم أن يتناولوا
دفعت عن الإسلام مالو يصيبه
لما زال شخصا بعدها متفائلا
لئن أخروه عن مساعيك إنه
ليقدم أيام الرجال الأوائلا
تلافيت ألفا من ثمانين منهم
وشجعتهم حتى رددت الجحافل

وبعدها ينتقل المؤرخ وكأنه يتجول في أرجاء ديوان الشاعر ،
إلى قصيدته الهمزية في أبي سعيد أيضا ، يقصد بذلك القصيدة
التي مطلعها :

يا أخا «الأزد» ما حفظت الإخاء
لحب ولا رعيت الوفاء

إذ يشير فيها إلى غزوة لأبي سعيد امتلأت (ربة الزوم) لها
فزعاً ، فبعث إليه برسول في نفس المساء ، وكانت صدور الخيل
قد بلغت ساحل البحر ، ولم يوقفها إلا البسفور ، يقصد بذلك
قول الشاعر :

إذ مضى مجلبا يقعق في الدر
ب زائراً أنسى الكلاب العواء
حين حاضت من خوفه ربة الرو
م صباحا وأرسلته مساء
وصدور الجياد في جانب البحر
ر فلولا الخليج جزن ضحا
ثم ألقى صليبه «المسلمينو
س» ووالى خلف النجاء النجاء

وبعدها يعمد المؤرخ إلى تحديد السنة بقوله : وكانت هذه الحملة
بطبيعة الحال بين عام ٨٤٢ وهو تاريخ وصاية (تيودورا) على ابنها
ميخائيل الثالث بن ثيوفيل ، الذي نصب امبراطور وعمره ست سنوات
سنة ٨٢٨ هـ ، وبين سنة ٨٥٠م وهو تاريخ موت أبي سعيد .

وفي الأبيات ٣٧ وما بعده إشارة إلى سائبة بلغت خرشنة :

لم يكن جمعهم على الموج إلا
زبداً طار عن قنناك جفاء

حين أبدت إليك (خرشنة) العدا
يا من الثلج هامة شمطاء
من نهاك الشقاء عنها وفى صدر
ك نار للحقد تنهى الشقاء
نم ينتقل إلى البيت (٤٥) وفيه إشارة إلى غزوة سريعة بلغت
أنقرة والعود بالأسرى ، وتخفيف الإسراع ، ولم يذكر البيت المدينة ،
ولكنه ذكر قبر امرئ القيس ، وهو بأثقرة حسب القصص (١) ، وإن
كانت بعض الروايات تجعلها فى قيصرية) ، يشير بذلك إلى قوله :
وأزرت الخيول قبر « امرئ القيس »
س « سراعا فعدن منه بطاء

وينتقل منها إلى الهزمية المكسورة التى نظمها فى أبى سعيد
أيضا ، وفيها يمدح فعال أبى سعيد فى حرب الروم على نحو قوله :

ووصلت أرض الروم وصل كثير
أطلال عزة فى لوى ثيماء
فى كل يوم قد نتجت منية
لحماتها من حربك العسراء

وهى قصيدة يتجاوز فيها الختام التقليدى للمدحة العباسية ،
لتنبنى فجأة خلال تصويره لموقف منويل وهربه فى معركة أنزن
سنة ٢٢٤ هـ :

أشلى على منويل أطراف القنا
فنجبا عتيق عتيقة جرداء
ولو انه ابطا لهن هنية
لصدرن عنه وهن غير ظماء
فلئن تيقاه القضاء لوقتته
فلقد عممت جنوده بفناء

أثكلته أشيباعه وتركته
للموت مرتقبا صباح مساء
حتى لو ارتشف الحديد أذابه
بالوقد من أنفاسه الصعداء

وكان الشاعر لم يجد أفضل من هذا الختام في قصة الصراع
بين العرب والروم ليتخذ منه ختاماً لمدحته .

ثم يذكر المؤرخ قصيدة أخرى طويلة للبحترى ، نظمها في مدح
أحمد بن دينار بن عبد الله ، ويصف مركبا كان انلخذه (وهو والى البحر)
وغزا فيه بلاد الروم . ويقول ماريوس كنار أن هذا الشخص
(يعنى أحمد بن دينار) غير ذائع الذكر ، وغو على الأرجح ابن دينار
ابن عبد الله من موالى هارون الرشيد ، وكان له دور حربي سياسى
ايام المأمون ، وولى أحمد في وقت ما ولايات هامة ولكنها لم تذكر ،
وقد خلف فيها أباه ، فهل كانت ولايته الأسطول في أثناء تلك الولايات ؟

أما المؤرخون (، والكلام هنا للمؤرخ) فلم يذكر أحد منهم غزوة
بحرية كان عليها أحمد بن دينار . ولكن يمكن التقريب بين هذه الغزوة
التي يذكرها البحتري ، وغزوة يذكرها مؤرخو الروم ، ويذكرون اسم
رئيسها أبو دينار وهو تحريف من ابن دينار (وقد أرخها فازيليف
بعام ٨٤٢ م) ، ويقول مؤرخو الروم أن هذه الحملة كان تقصد
قسطنطينة ، انتهت بكارثة بسبب عاصفة ، ولا يذكرون موقعة بحرية .
ولكن البحتري يصور لنا بحارة أحمد بن دينار وهم يقذفون بالنار
الاغريقية (الرجال ذوى اللحي الحمر) ، وينتصرون انتصارا باهر
فيلوذ بالهرب « ابن قيصر » .

وطبقا لمقدمات الثقة التي عرضها ماريوس كنار في الدلالات
التاريخية لقصائد البحتري ، كان يمكنه تأمل بعض أبيات رائية البحتري
في ابن دينار ليتخذ منها مادة كافية للإضافة والتوثيق للمادة التاريخية ،

عى ندو ما أثار إليه الشاعر دن ركوب القائد البحار للميهون صباحا ،
 وكيف أطل بعطفه وبدا سريع الاندفاع والمرور ، وكيف كان النوتى
 يزمر فوق علانه ، وكيف أورد صورة رئيس المركب تحت مصطلح
 « الاستياف » ، وكيف عصفت ريح الجنوب ، واندفع فى هبوة الماء ،
 ومن حوله البحارون الذين يرشقون بالنار ، وهم يسوقون الأسطول
 الذى تندفع سفنه ، فلا تكاد تسمع إلا دجيج البحر بين رماحهم ،
 ولا تكاد ترى إلا الطلى المقطعة ، الهام المطير ، كما ترى فى فرار
 العدو ، وقد طار على ألواح شطب مسمر ، وهو يشكر فضل الريح
 عليه إذ سهلت له مهمة هذا الفرار ، وكذا ما كان من شأن الموج فى
 هذا المضمار .

وأظن المعجم البحرى بدا مكثفا هنا لدى البحترى بين البحر
 وأمواجه وعواصفه ومراكبه وسفنه ، وهو ما تضمنته القصيدة فى
 جمعتها ، وما ركزت عليه تفاصيل أبياتها وصورها الجزئية فى عدة
 مناطق وصفية :

غدوت على الميمون صباحا وإنما
 غدا المركب الميمون تحت المظفر^(١)
 أطل بعطفه ومر كأنما
 تشوف من هادى حصان مشهر
 وفى وصف النوتى :

إذا زمجر النوتى فوق علانه
 رأيت خطيبا فى ذؤابة منبر
 ثم فى صورة رئيس المركب :

يغضون دون « الاستياف » عيونهم
 وفوق السباط للعظيم المؤمر

(١) ديوان البحترى ٢/ ٩٨٠ - ٩٨٥

وتصوير رياح الجنوب :

إذا عصفت فيه الجنوب اعتلى لها
جناحا عقاب فى السماء مهجر

وحول جند المعركة :

وحولك ركابون للهول عاقروا
كؤوس الردى من دارعين وحسر

وحركة التراشق بالثيران :

إذا رشقوا بالنار لم يك رشقهم
ليقتلح إلا عن ثواء مقتتر

وفى صورة خصومهم من معسكر الروم المنهزم :

صدمت بهم صهب العثانين دونهم
ضراب كايقباد اللظى المتسعر

وعرض الأسطول والسفن :

ببسوقون أسطولا كأن سفينه
سحائب صيف من جهام ومطر

وتصوير ضجيج البحر :

كان ضجيج البحر بين رماحهم
إذا اختلفت ترجيع عود مجرجر

وحول ألواح سفن الأسطول الممزق لحظة الهزيمة :

جدحت له الموت الزعاف فعافه
وطار على ألواح شطب مسمر

نم عوده إلى الريح والموج والأرض في نهاية المطاف وتأمل لحظة
الانتزاع بقيادة الخصم :

مضى وهو مولى الريح يتسكّر فضلها
عليه ومن يول الصنيعة يتسكّر
إذا الموج لم يبلغه إدراك عينه
ثني في انحدار الموج لحظة أخزر
تعاق بالأرض الكبيرة بعدما
نقنصه جرى الردى المتطمر

وكانما توقف المؤرخ عند حماس الشعراء في مدح القادة ،
فلم يشأ أن يترك الطرف الآخر من القضية ، بمعنى انصراف الشعر
- لأسباب خاصة - عن تسجيل بعض الغزوات ، على الرغم من
وغوة تاريخيا ، وهو يتخذ شاهده من البحترى أيضا فيما يتعلق
بواحد من كبار القواد في حرب الروم ، وهو على بن يحيى الأرمني .
وقد كان لعل هذا خاصة من الشعراء ، ولكن البحترى كان
يغصه ، ولهذا الكره لا نجد في أشعار البحترى أي ذكر لغزوات
على الكثيرة (١) .

ويبقى بين أيدينا تعليق ماريوس كانار على تلك الأخبار التي
انتمسها في شعر أبي تمام والبحترى ، وهو يراها أكبر شعراء
العصر في العصر الذي يدرسه ، إذ يرى الأخبار شيها (٢) على تسيء
من الضائقة ونقص التحديد) وهو أمر يبدو مبررا في الشعر بالطبع ،
بل في أي فن يعطى المبدع حق الاختيار ، حتى لا يتحول إلى مؤرخ
يفتقد التجربة الشعرية ، وهو يستكمل حكمه قائلا (ولكنها - أي
أخبارهم - مع ذلك تؤيد تأييدا طريفا بعض روايات المؤرخين الروم
والسريان ، مثل النضال بين أبي سعيد ، ونصر ثيو فوب ، وهرب
منويل في وقعة أنزن ، وغزوة ابن دينار البحرية ، وهي تدلنا كذلك
على نقص أخبار المؤرخين العرب في عدد من الوقائع والتفاصيل .

وأخيرا يبقى لنا التعليق على تناول كانار وفازيليف لمثل هذه القضايا من منظور اللجوء إلى الشاعر وشعره ، والاستعانة به على توثيق الحدث التاريخي ، أو الإضافة إليه من خلال عدة مواقف غاية في الإيجاز :

١ - أولها دقة المؤرخ التي تدفعه إلى تحقيق روايته ، والتأكد من مصدر خبره ، حتى وإن تجاوز فيها مصادر التاريخ إلى النسر كمصدر آخر ، ذلك أنه يظل باحثا عن الحقيقة لا يمس من الداب والمثابة ، والقتاعة بالخبر الصغير ، إذا احتواه الشعر ، وربما وجد فيه استكمالا لشيء يبحث عنه .

٢ - حرص المؤرخ على تحديد القصيدة التي دأب على البحث عنها في مصدرها ، وكذا تحديد البيت الذي يهمه في استقاء المسند التي هو بصدد ها ، وهذا طبيعي في انشغاله بالدلالة الموضوعية أكثر من تعلقه بقضايا الشكل الفني ، أو الصياغة الجمالية التي تتلقى بظلالها على حديث الناقد أو دارس الأدب .

٣ - البحث الدائب وراء المدلول تاريخا ومكانا ، وكذا البحث - كلما أمكن - عن القرينة المؤكدة لهذا المدلول من خلال شعراء آخرين أو روايات تاريخية متعددة المصادر ، وهو ما ينم عن عمق خافه المؤرخ الأدبية من ناحية ، وعن دقته المنهجية التي ينعكسها سعيه الدائب وراء تدقيق الخبر من ناحية أخرى .

٤ - المحاولات المتكررة لتمييز الأخبار ونقد ها ، من خلال منهج المقارنات والموازنات ، وكشف أخطاء المؤرخين ، أو حتى تجاوزات الشعراء بما يضمن لصادته سلامة المصادر ، ويقطع الطريق على من يشكك في رحلة مادته ، أو مصادر ها المتعددة .

وببقى هذا التعليق علامة دالة على ذلك التفاعل المؤكد بين الشعر والتاريخ ، أو - بمعنى أدق - بين مادة الحدث هنا وهناك على السواء .

الباب الثالث

النص الشعري والفكرة الفلسفية

الفصل الأول : البحث عن الأنا (بين الوجود والعدم)

- ١ - وجودية طرفة بن العبد *
- ٢ - فلسفة المفترب بين العبد والمصاوك *
- ٣ - الوجودى المفترب فى التجربة النواسية *

١ - وجودية طرفة بن العبد

لا شك أن إخضاع شعر طرفة أو غيره للموقف الفلسفى هنا يعد ضرباً من المغامرة ، قد تبدو غير مأمونة النتائج ، إلا إذا عرضنا المسألة من منطق البساطة حول إمكانية طرح القضية من منظور الشعاع القديم الذى عكف على واقعه يتأمله ، ويتحاور معه ، ويتجادل ، ويتنافس من خلاله مرة فى صيغ جماعية ، وأخرى فى صيغ فردية خافتة أو معلنة ، ربما عكستها جميعاً قضية الفردية والقبلية ، أو تلمس تلك الصورة الفلسفية التى تطرحها علاقة « الأنا » بـ « نحن » على مستوى الأخذ والعطاء ، ومنطق التأثير والتأثر ، ولغة التفاعل الإيجابى بين الذات والموضوع .

لسنا إذن بصدد رصد لكلمة الفلسفة فى الجاهلية ، بل ربما اكتفينا من مدلولها بالبحث عن المنطق الحكيم الذى غلب على حركة الشعر ، ونبع فيه العربى حين تضافح ، وسجك صور بيانة فى نظم الشعر والأمثال والحكم ، وهو ما عرض له فى لوحات كاملة من شعره تترجم خلاصة تجاربه ، وتعكس ضرباً من تفاعله مع الواقع فى حوار معه وجدله ، سواء بدا راضياً باندماجه مع مجتمعه ، خاضعاً لذوبان الوجدان الفردى فى خضم الوجدان القبلى ، أم أعلن تمرداً على ذلك كله ، على النحو الذى شاع بين كثير من فئات الشعراء على اختلاف انتماءاتهم الطبقية ، بدءاً من الأحرار وانتهاء بالعبيد من الشعراء .

ونبقى محاولتنا لاستكشاف تلك الظواهر الخاصة لدى بعض الشعراء رهناً بذلك التناول الفلسفى لفكرة « الوجودية » التى ربما التمسنا لها وجوداً فى هذا الشعر الموهل فى القدم ، بمقاييس التوزيع الزمنى لشعرنا العربى منذ الجاهلية .

وسواء أخذنا من « الوجودية » مفاهيمها السلبية حول ما تعنيه من صور التحلل الفردي من القيم ، أو حالات النفور من الضوابط الأخلاقية ، أم توقفنا عند مفاهيمها المثزنة حول إبراز شخصية الفرد وقانونه الداخلى الذى ينبع من اعماقه ، دون فرض من الخارج عليه ، سواء أخذنا بهذا المفهوم أو ذلك تراءت لنا ضروب من الاستجابة من لدن الشاعر الجاهلى لأى من النمطين ، فهناك تلك النماذج الفوضوية التى تتجاوز القيمة المتعارف عليها اجتماعيا ، وهناك أيضا صور ولوحات عديدة تتسق مع ذلك المفهوم الفلسفى للوجودية إذا بدت « صرخة لإنقاذ الفرد من الطغيان والسيطرة : طغيان الجماعة ، وسيطرة السلطة ، أو التقليد الأعمى ، ودعوة الفرد لأن يكون شخصا منفردا مميّزا ، لا مجرد فرد فى « قطيع » حتى ولو كان قائدا للقطيع ! فثعارها لأن تكون فردا فى جماعة الأسود خير لك من أن تفقد النعاج ! (١)

وطبقا لهذا الموقف تتبلور قضية « الذات » فى إحساس الفرد بتواجهه الكامل فى خضم الجماعة ، فهذا الوجود ليس « ذاتا » مفكرة فحسب ، وإنما هو الذات التى « تأخذ المبادرة فى الفعل ، وتكون مركزاً للشعور والوجدان » (٢) .

ففى مثل هذا اللون يبدأ الموقف من رؤية الإنسان باعتباره كائنا موجودا لا بوصفه ذاتا مفكرة .

ومن ثم أفرز هذا التصور الفلسفى للوجودية من الموضوعات ما يمكن طرحه على مستوى الوجود الشخصى ، فيما يتعلق ببحثه عن أصالة ذاته ووجوده الخاص ، من خلال موضوعات متعددة أو جزوها فى الحرية ، اتخاذ القرار ، المسئولية ، وهى موضوعات تشكل جوهر الوجود الشخصى باعتبار ما يتفرد به الإنسان دون بقية

(١) الوجودية (جون ماكورى) ٧

(٢) نفسه ١٢

المخاوفات وبه يضمن تميزه عليها وتسخيرها له ، فهو الوحيد بينها
الذى يبدو قادرا على ممارسة حريته ، وطرح رؤاه حول مستقبله ،
وقدرته على تشكيله .

أصف إلى هذه الموضوعات إحساسه الدائم بالنهاى وقرق
الموت ، والإثم أو الذنب ، والاغتراب ، واليأس ، والوجود والماهية ،
والقرار ، والالتزام والتعهد ، والحرية ، وارتباط الحرية بالمسئولية
بحيث يصبحان وجهين لعملة واحدة « (١) » .

فإذا كنا هنا بصدد التجريب ، بمعنى محاولة استكشاف هذه
المفاهيم سواء من خلال شعرنا الجاهلى بعامة أو شاعر طرفة على
وجه التحديد ، فربما بذت للمحاولة وجاهتها ومبرراتها ونتائجها ،
دون أن نقصد - بالطبع - إلى ادعاء رسوخ أى من هذه الصور
الفلسفية فى ذاكرة الجاهلى ، فقد عاش حياته من واقع خبرته
اليومية ومعارفه التجريبية بحكم التكرار ، وبعيدا عن منطقة العنم
بمده عن التفكير الميتافيزيقى المجرد ، أو التماس التظير لما هو
بصدده من ضروب الفكر ، وأنماط السلوك .

فإذا وضعنا أمام أعيننا تلك المفاهيم الفلسفية استطعنا أن
ندخل إلى القصيدة الجاهلية من خلالها لتتراءى لنا أولا صورة طرفة
ابن العبد فى معلقته حين يتعرض لقضية « الوجود والمعدم » فى
صورة استخفاف بكل شىء ، إذا كان قد سلب إرادته إزاء كل شىء ،
وهو ما تترجمه رؤيته لتساوى الفضيلة مع الرذيلة ، وكذا الموت
مع الحياة وقبر البخيل مع قبر الكريم (٢) :
أرى قبر نصام بخيل بماله
كقبر غوى فى البطالة مفسد

(١) الوجودية ٧

(٢) انظر معلقة طرفة فى شروح المعلقات للزوزنى والتبريزى
والنحاس ، وضمن روائع الشعر العربى ١/٣٢١

تري جثوثين من تراب عليهما
صفائح صم من صفيح منضد
ليخلص من هذه الرؤية إلى منطقة انزامية يبدو فيه مستسلما
خاضعا متهاويا ، يحاول أن يتجاوز بواءث قلقة ودوافع اضطرابه
فيصيح غاضبا يائسا من كل شيء يدعو للتفاؤل في الوجود :
أرى الموت يعتام الكرام ويصطفى
عقيلة مال الفاحش المتشدد
أرى الدهر كنزا ناقصا كل ليلة
وما تنقص الأيام والدهر ينفد
لعمرك إن الموت ما أخطأ الفتى
لكا لطول المرخى وثنياه باليد

ألسنا نراه على حيد تعبيره من خلال « الأنا » يعكس خلاله
« رؤيته » بتعبيره الحرفي « أرى » ثم « ترى » في الأبيات الخمسة ،
ألم تكن هذه خلاصة تجربته من خلال وعيه لحقيقة الوجود وطبيعة
الدم ، ثم ألم يكن إحساسه بعدم التناهي ، وخوفه من ذلك الفناء
وراء مسعيه الدائب والسريع لاقتناص اللحظة التي صورها من خلال
الحوانيت قبل أن يلحق به الموت في مباحه له :
فإن تبغنى في حلقه القوم تلقنى
وإن تقتنصني في الحوانيت تصطد

بل إن هذا البحث يبدو مشوبا بمنطق الخوف الذي يعكس قلقة
النفسي وحيرته أمام كل الأشياء ، فإذا بالخوف يتردد لديه مرة
حين يقول :

ولست بحلال التلاع مضافة
ولكن متى يسترفد القوم أرفد
ليتجاوز هذا البعد إلى آخر أكثر واقعية هين يعكس فزعه
ويصور دهشته أمام الموت فيصيح :

غذرنى أروى هامتى فى حياتها
مخافة شرب فى الصياة مصرد
كريم يروى نفسه فى حياته
ستعلم إن متنا غدا : أينما الصدى ؟

وكان دافع الخوف يحفزه إلى التحدى والإعلان عن قدرته على
مصارعة البشر من أمثاله ، فإذا هو يتجاوز مرحلة الخضوع والاستسلام
أمام إحساسه بالتضائل إزاء الموت والمتناهى ، ليعوض ذلك بقدرته
على الصمود والجدل أمام لائمه ، فينطلق من منطق الاستخفاف
والسخرية يقول :

ألا أيها اللائى أحضر الوغى
وأن أشهد الذات هل أنت مخلدى ؟
فإن كنت لا تستطيع دفع منيتى
فدعنى أبادرها بما ملكت يدى

وكانما أفسح لنفسه مجالا يمهده لهذا القول ، ألم يفهم خصمه
وينتصر عليه ؟ وهل يضمن له خصمه أو عاذله شيئا من بقاء أو بقية
من خلود ؟ فإذا هو ينطلق واثقا من هذا الانتصار الجدلى ، فقد مهد
السبيل لإعلان جديد ، يرى فيه ذاته محورا للكون من حوله ، وبدلا
من استسلامه للخوف أمام المجهول فلماذا لا يغتنم ما يراه مائلا
ومعلوما لديه ، ويدخل فى دائرة مدركاته ، ولم لا يستغل الفرصة
فياخذ من يرمه كل ما يصبو إليه قبل مداومة المنية له ، صحيح أن
مسلكه قد يغضب الجماعة ، وقد تعتزله وربما نفرت منه الرفاق ،
خوفا من انصرافه التام عن المهام القبلية ، ولكنها الذات المتضخمة لديه ،
وقد توهجت ، لتسيطر على كل شيء ، فأنى له — آنذاك — أن يخشى
الجماعة أو يعتد بقانونها إذا ما اصطدم بقانونه الخاص أو استنكر
مسلكه إلا أن يفضل « الأنا » على « نحن » خروجا من تلك المساومة
القبلية ، لينتصر لذاته قائلا :

وما زال تشرابى الخمور ولذتى
وبيعى وإنفاقى طريفى ومتلدى
إلى أن تحامنتى العشرة كلها
وأفردت أفراد البعير المعبد

ولكن الشاعر حتى هذه اللحظة لم يفارقه ذكاؤه الاجتماعى ،
ولم يعلن استغناؤه التام عن كل وسائله الاجتماعية ، فما زال يجد
ذاته فى ذوات الآخرين من أبناء القبيلة ، مرة على مستوى الإمارة
وأصالة النسب :

وإن يلتق الحى الجميع تلاقى
إلى ذروة البيت الرفيع المسمد

وأخرى على مستوى حاجة الجميع إليه عندئذ يتداعى لديه شعور
العظمة وهو يتصور أنه الفتى الأول الذى لا ينادى القوم غيره :

إذا القوم قالوا : من غنى ؟ خلت أننى
عنيت فلم أكسل ولم أتبلد

وإذا بحاجة القوم إليه تتأرجح بين مستويات عدة ، ليرى أبناء
الغبراء يعلنون صراحة حاجتهم إلى ضرورة انتمائه إليهم ورعايته لهم :

رأيت بنى غبراء لا ينكروننى
ولا أهل هذالك الطراف المسمد

وعلى هذا يتوزع الشاعر نفسيا بين منطقتى القوة والفعل فى
حياته ، فهو متمرد على كل ما يقيد حركته الحرة ، أو يحول دون
متعته ، وهو — فى نفس الوقت — يرى كثيرا من الروابط تشده
إلى القبيلة ألم يكن واحدا من أحرارها وأمرائها ؟

من هنا بدت رؤية طرفة لقضية الوجود والعزم مبرره الأول هى
اعتناق الذات الثلاث بعد طرح المسألة فى تلك الصورة التى يغلب

عابها دنطق اليأس إزاء حياة هي محكومة — بالضرورة — بمجىء الموت
طال عمره أو قصر ، وإذا هذا الاحساس بالتناهي يبدو متفاعلا مع
اغتراب الشاعر عن قبيلته ، على الرغم من انتمائه العصبى إليها ،
فإذا هو يحدد حقول اغترابه التي لا يريد إلا أن يمرح فيها وهي :
مجالس الشراب ، مجالس الطرب والسماع ، مجالس الغزل
والجوارى ، ليضع ضمن قائمته دوره كفارس لا يشق له غبار ،
ينجد المستغيث ، وينقذ الصريح ، ويغيث من يطلب عونه على منهجه
فى قوله :

ولولا ثلاث هي من عيشة الفتى
وجدك لم أحفل متى قام عودى
فمنهن سبقي العاذلات بشرية
كميت متى ماتل بالماء تربد
وكرى إذا نادى المضاف محبا
كسبيد الغضا نبيهته المتورد
وتقصير يوم الدجن والدجن معجب
ببهكنة تحت الخباء المعمد

وهو هنا فى رؤيته للمتعة الثلاث يلتقى مع فكر شاعر عصره
ويتسق معه نفسيا فى إطار فلسفته بما يترجمها فى نفس الاتباع
قوله (١) :

وأصبحت ودعت الصبا غير أننى
أراقب خلات من العيش أربعا
فمنهن قولى للندامى ترفعوا
يداجون نشاحا من الخمر مقروعا
ومنهن ركض الخيل ترجم بالقنا
يسادرن سريا آمنا أن يفزعا

(١) ديوان امرئ القيس والقصيدة مدسجة ضمن روائع الشعر
الجاهلى فى كتاب الروائع ١١٥/١

ومنهن نص العيس والليل شامل
تيمم مجهولا من الأرض بلقعا
خوارج من برية نحو قرية
يجدون وصلا أو يقربن مطمعا
ومنهن سوقى الخود قد بلها الندى
تراقب منظوم التمايم مرضعا

ومن الواضح لديه أن تضخم « الأنا » والاحساس بتوهجها
لا يزال موزعا بين هذه الصورة الصريحة ، وهى تعكس رؤية الشاعر
للوجود من حوله ، وكذا رؤيته للعدم ، وبين الصورة غير المباشرة ،
تلك التى تعكسها صور تعامله مع ضمير « الأنا » على مدار أبياته ،
لتبذو شديدة التجانس مع رؤيته ، إذ يكاد ضمير « الأنا » يسيطر
على القصيدة إلا فى لحظة ذوبانها مع الندماء ، وتجانسها مع مجالس
السكر ، عندئذ ينصرف الوجدان الفردى إلى وجدان السكرى ،
ليستكما ومشاهد لهوهم فى مجالس الطرب :

إذا نحن قانا : اسمعينا انبرت لنا
على رسلها مطروقة لم تشدد

وإلى جانب لغة « الأنا » هذه تظل لغة الجدل والحوار والرغبة
فى الاقتناع والإفحام بمثابة الحارس الذى يطمئن إلى أصالة فلسفة
الشاعر ، ويزيح عنها شبهة الانهزام أو التخاذل ، بل ربما زادت
لديه نزعة التحدى من خلال معالجته للغة الاستفهام حيناً ، أو اللغة
التقريرية المباشرة أحيانا على رؤية المضارعة الفعلية ، أو التحدى
المؤكد فى فعل الاستقبال :

فذرني أروى هامتى فى حيايتها

ستعلم إن متنا غداً أينما الصدى

وعلى هذا المستوى الوجدانى يتردد لدى الشاعر هذا الاحساس
المتضارب بين أرسنقراطية نسبه ، وبين انتمائه إلى ندمائه ، وبين

المرأة موضع غزله ، وبين موقف الفقراء من بنى الغبراء منه ، وكأن
الإجماع يظل وارداً حول حتمية بقائه بين كل أبناء القبيلة على تعدد
أنماط طبيعتهم .

على أن هذا الرصيد الاجتماعي الذي يحس فيه الشاعر تضخم
تلك الذات وانتصارها على كل ما حولها يبدأ في الانكماش والتضاؤل
أو لنقل يبدأ في الاختفاء والأفول حين تشغله قضية الموت ،
ويسيطر عليه التفكير حول « الفناء والمجهول » ، عندئذ تتداخل
مشاعر القلق والاضطراب والحيرة ، لتلتقي في بوتقة عرضه لمشهد
« الموت » على النحو الذي استوقفه في صورة « الطول المرحى ...
أو قبر النحام وقبر الغوى المفسد .. » وكأنه يستشعر مخاوفه من
خلال هذه الأبعاد الحسية التي يعكسها له مشهد القبر ، أو المواقف
المعنوية التي يترجمها حواراً حول الدهر أو الأيام ، وهو إنما يسند
إليها تلك السطوة المطلقة بلا حدود :

أرى العيش كنزاً ناقصاً كل ليلة
وما تنقص الأيام والدهر ينفد

وعلى مستوى المعالجة الفنية يظل طرفه حريصاً على إبراز فلسفته
في لغة الحوار والجدل ، لينتهي منه إلى حصر تأمل في المتع الثلاث
التي رأيناها يعرض لها في نهاية المطاف .

وكان الشاعر في هذا الإطار من حوارهِ حول الموت يعيّن
في المنطقة المشتركة التي اجتمع عليها شعراء عصره ، فهل تجاوز
ذلك الموقف الأنهمازي لعمره حين راح يثخّل عن عنفوان لهجته الشديدة
في المعاقبة ليقول :

وإن غداً وإن اليوم رهن
وبعد غد بما لا تعلمينا

وإن سوف تدركنا المناسيا
مقدرة لنا ومقدرينا^(١)

أو ذلك الموقف المردد عند شعراء القبائل ممن اتخذوا لأنفسهم
نسفات خاصة في غير اتجاه طرفة ، ومع هذا التقوا معه حول
تجربة الموت ، وحسم الفكرة من خلالها على طريقة حاتم الطائي
في قوله :

أماوى إن المال غاد ورائح
ويبقى من المال الأحاديث والذكر
أماوى إن يصبح صداى بفترة
من الأرض لا ماء لدى ولا خمر
تترى أن ما أهلكك لم يك ضررى
وأن يدى مما بخلت به صفر
إذا أنا دلانى الذين أحبهم
للنصودة زلج جوانبها غبر
وراحوا عجلا ينفضون أكفهم
يقولون قد دمی أناملنا الحفر^(٢)

وهو نفس المنطلق الذى يندفع منه الشاعر الصعلوك ليجلب
لأهله الثروة على طريقة عروة بن الورد :

فإن غاز سهم للمنية لم أكن
جزوعا وهل عن ذاك من متأخر
وإن غاز سهمى كلكم عن مقاعد
لكم خلف أدهار البيوت ومظبر^(٣)

(١) الروائع ٢٦٣/١

(٢) نفسه ٤٧٨/١

(٣) نفسه ٤٨٦/١

ونذا على طريقة تأبط شرا :

سدد خلالك من مال تجمععه

حتى تلاقى الذى كل امرىء لاق
أو ما طرحه زهير فى خنّام معلقته حول حتمية الموت ، وإن تعددت
السبل أو طال الأجل :

ومن هاب أسباب المنية يلقيها

وإن رام أسباب السماء بسلم

أو على منهج ابنه كعب :

كل ابن أنثى وإن طالث سلامته

يوماً على آلة حدباء محمول

أو على ذلك المنهج التفصيلي الذى يعرضه الشاعر اللاهبي إذا
ما هذا إلى لحظات تأمل بعيدا عن صحرائه وفنياه ، فإذا هو شديد
الاكتئاب أمام لوحة الموت على طريقة امرئ القيس^(١) :

أرانا موضعين لأمر غيب

ونسحر بالطعام وبالشراب

فبعض اللوم عاذلتنى فأنسى

يستكفينى التجارب وانتسابى

إلى عرق الثرى وشجت عروقى

وهذا الموت يسلبنى شبابى

ونفسى سوف يسلبها وجرمى

فيلحقنى وشيكا بالثراب

وقد طوفت فى الآفاق حتى

رضيت من الغنيمة بالإياب

وأعلم أننى عما قليل

سأنشب فى شبا ظفر وناب

(١) انظر ديوان امرئ القيس وشروح التعليقات والروائع ١٣٤/١

وهو الموقف الفكرى الذى تبلور فى حديث « أبى ذؤيب » حول رؤيته لمشكلة الحصر ، وانشغاله بقضية الوجود والعدم انعكاساً من واقع تجربته إزاء موت أبنائه ، ليتخذ من لوحات الحمار الوحشى ، وبقر الوحش ، والفرس مجالا لطرح تلك الرؤية تفصيلا فى قصيدته الحينية ، ومنها قوله حول المنية بالتحديد :

امن المانون وريبها تتوجع ؟
والدهر ليس بعائب من يجزع
ولقد حرصت بأن أدافع عنهم
فإذا المنية أقبلت لا تدفع
وإذا المنية أنشبت أظفارها
ألفيت كل تميمية لا تنفع
لابد من تلف مقيم فاننظر
أبأرض قومك أم بأخرى المصرع
كم من جميل الشمل ملتئم الهوى
باتوا بعيش ناعم فقصدهوا

فإذا هو خاضع لهول « المنية » بما تشكله فى نفسه من معالم الخزع والجزع أو محاولة الثبات والتصبر أمام شاحجة الموت ، ولكنه إزاءها يظل مدفوعا من خلال معجم لفظى محدد أساسه التوجع ، الجزع ، التلف ، المصرع ، التصدع ، وهو ما يكمله مشهد الدهر الذى لا يعرف عتبي لمن يجزع ، أو تصوير مشهد المنية فى شراستها وهسوتها وكيف تنشب فى البشر أظفارها ، أو العرض التقريرى للعجز البشرى عن المقاومة أو التأجيل لها ، إلى غير ذلك من صور الكتابة التى استوقفتها ، وأفاض فى رسمها على مدار القصيدة كلها .

وعودا إلى صور طرفة نراها تعكس لنا حسه الوجدانى وموقفه العقلى إزاء فكرة وجوده ، وكيف يستثمر يومه ، إدراكه وترغبه للعدم وكيف يخشاه ويخيف الناس منه ، وبينهما يعرض الصورة الاجتماعية التى تربطه أو تفصله عن الجماعة أو بها .

وكثيرة هي الصور الجزئية التي يمكن أن نتلمسها في المعلقة كما
أعدنا قراءة أبياتها لتظل شاهدا دالا على كل هذه المقومات الفكرية
للشاعر الجاهلي حين يبدو وجوديا إلى هذا المدى .

نحن إذن أمام محاور وجودية كثيرة نعكسها حوارات الأنا مع
مخاوفها ، هذا الحوار الداخلي الباكي إزاء سيطرة الموت على
الشاعر حتى راح يصوره وهو يقسم ويؤكد قسمه :

لعمرك إن الموت ما أخطأ الفتى
لكالطول المرخي وثنياء باليد

وإذا هو يتحاور حول قضية « الذات » في تواجهها الجدوى
الكامل مع المجتمع إذا ما تهردت على قيمة من قيمه وقصدت إلى تبرير
هذا انتمرد من ناحية أو الإصرار عليه من منطقة التحدي والمواجهة
من ناحية أخرى .

فهو هنا يتجادل حول أصالة وجوده وقدرته على اتخاذ القرار
وتحمل مسئولية موقفه في لغة من الاطمئنان الشديد إلى كل شيء
حوله إذا ما اقتننى متعه التي يحلم بها .

ولا شك أن الأبيات التي عرضنا لها كشواهد على القضية تظل
بمثابة كشف عن إحساسه الدائم بترقب الموت ، والخوف من المجهول
وتضخيم إحساسه بالاغتراب عن مجتمعه ، وإن كان اغترابا محيرا
يظل فيه مشدودا بقيود كثيرة إلى عناصر ذلك المجتمع .

صحيح أنه لم يستسلم لمنطق اليأس الكامل ولكنه عاش لحظة
— بل لحظات — الصراع بين قوة الذات وانهيارها ، بين حريتها
والانقياد ، بين الرغبة في اتخاذ القرار وامكانية العدول عنه ، وهو
من خلال كل ذلك يدخل من باب أو آخر في باب الوجودية في أبسط
صورها .



٢ - اغتراب الصعلوك

وفى موقف واحد لتأبط شرا كشاعر صعلوك تتكشف أبعاد فكره على مستويات عديدة ، فهو يعكس خلاصة « موقفه » من النمط الأساسى للقبيلة ممثلاً فى اقتصادها ، أو حياتها الاجتماعية ، فكان انشاعر انفراد راح يلتبس فى نفسه عنف هذا العداء الذى لم يتورع أن يعلنه ، ألم يتصعلك خارجاً على كل ما هو قبلى فعلى أى سىء منها يبقى ؟ ولم لا تصبح « الآننا » المتوهجة الأساس المحورى فى رؤيته للأشياء ومناقشته للمواقف ، ورصده لأصول فكره ، وعرضه لدواخ صعلكته ؟

وانطلاقاً من هذا المفهوم لذاتية الشاعر راح يطرح فلسفته الاقتصادية من خلال لوحته التى رسمها للصعلوك الحق ، كيف يكون ، وثيف يكون اعتماده عليه فى الملمات وأوقات الشدائد :

لكنما عولى إن كنت ذا عول

على بصير بكسب الحمد سسباق

سسباق غايات مجد فى عشيرته

مرجع الصوت هذا بين أرفاق

حمال ألوية شهاد أندية

قوال محكمة جواب آفاق^(١)

وبناء على طرحه هذه الرؤية لفكرة « الصعلكة » ومنطق « الزعامة » الفردية ينطلق ليعلن موقفه من البنية القبلية ، وهو ما انتخذه فى تناوله لصورة الراعى ، وفى مقابل لوحة المدح الطريفة التى خلعها على الصعلوك الذى رآه على لغة المبالغة وتعدد صيغها بصيراً بكسب الحمد ، سابقاً إليه ، يفوق أبناء عشيرته ، ولا يظهر بينهم إلا أمراً ناهياً ، حمالاً لألويته ، شهاداً لأنديتها ، قوالاً للحكمة ، جواباً للاتفاق ، وكأنما جمع فى شخصه من الصفات المثالية ما يلتقى فيه الجانب النفسى مع الجسمانى المحسوس فى ترجيع صوته وجوبه

(١) المفضلية رقم (١) فى المفضليات .

الأفاق إضافة إلى رصيد الملامح المعنوية التي توقف عند عرضها .
 لفى مقابل هذه اللوحة يعرض صورة الراعى ومن خلالها زواج بين
 المدح والهجاء ، أو الاتساق مع النفس والأنفعال العاضب ، ودنه
 يحذى قصة البون الشاسع بين « الراعى » كنموذج قبلى ، وبين
 « الصعلوك » كنموذج للتسرد والتمرد ، ومن خلال هذه المفارقات
 راح يسجل بغضه للقبيلة :

فذاك همى وغزوى استغيث به
 إذا استغيث بضافى الرأس نعلق
 كالحقف حذاءم النامون قلت له
 : ذو ثلثين وذو بهيم وأرباق

وهو يوجز فى رسم هذه الصورة الساخرة للراعى فى شكله
 الرث ، وفى طبيعة حرفته التى يهزأ من خلالها بكل قيمة قبلية اقتصادية
 كانت أو اجتماعية ومن هنا كان توقف الشاعر عند نموذج « الصعلوك
 اللحق » الذى يلجأ إليه رمزا مكررا لدى فئته التى انتمى إليها ،
 وتوافقت فى فكرها ، واتسقت مع عالمها الجديد ، واشتد بغضها
 لأصولها القبلية ، فهو يبدو قريبا هنا من مسلك عروة بن الورد فى
 لوحته التى رسمها للصعلوك الحق كما أراده فى تنظيره للحركة
 وخرسانتها فقال فيه (١) :

ولكن صعلوكا صحيفة وجهه
 كضوء شهاب القابس المتنور
 مطنا على أعدائه يزجرونه
 بساحتهم زجر المنيع المشهر
 إذا بعدوا لا يأمنون اقترا به
 تشوف أهل الغائب المنتظر
 فذلك إن يلقى المنية يلقيها
 حميدا وإن يستغن يوما فأجدر

(١) الروائع ١/ ٤٨٧

فهو يجعل هذا الصعلوك أهلاً لأن يمدح ، إذ أنه أحق القوم بالزعامة بما أسنده إليه من بروز وتفوق بين الرفاق ، إذ تراه بينهم فى إشراقه وجهه ، وهم يتطلعون إليه بطلا يجسد آمالهم ، وترنو إليه أعينهم نموذجاً ومثلاً أعلى يحتذى • وهو يرتب على هذه الصورة موقف أعدائه حين يرونه دائماً فى موقف المنتصر ، فإذا هم يخشون بأسه ، فهم يرتعدون ويتصايحون آملين فى الفرار من سطوته ومنه ، ولكن انى نهم ذلك وهو يتتبعهم أينما ذهبوا ، فإن بعدوا عنه كانت سرعة عدوه أدعى إلى اللحاق بهم ، ولذا تراه فى ترفب وحذر بما يعكس حالة القلق والخوف التى تسيطر عليهم كما تذكروا الصعلوك الحق ، وكأنه يبرز واحداً من هواة الموت الذين لا يخشونه فى سبيل تحقيق غاياتهم ، فهو يخرج جاهزاً للقاء الموت ، فرحاً به غير هباب ولا وجل ، ولا مدبر ولا متخاذل ، فإن كتبت له النجاة حقق أفضل ما يتمناه وما ينتظره منه الرفاق • وهنا تتأكد رؤية الشاعر حول بلورة «الأنا» فى هذه الصورة المفاعلة غير المستسلمة ، إذ يجعل منها محورا لكل ما حولها ، سواء من أبناء الطائفة وأصحاب الأمل فى الفوز أو من خصومهم وضحاياهم ممن يعيشون ألوانا من اليأس والفرع •

ولم يشأ الشاعر أن يرسم هذه الصورة من فراغ ، بل أراد بها أن يستكمل ما سبق أن عرضه من مشهد الصعلوك الخامل ، وقد جعله موضعاً لتدبره وسخريته ، وكأنما طالب بإخراجه من دائرة الصعلكة التى راح يمثل عاراً على أبنائها :

لحى الله صعلوكا إذا جن ليله
مضى فى المشاش ألفاً كل مجزر
يعد الغنى من نفسه كل ليلة
أصاب قراها من صديق ميسر
ينام عشاء ثم يصبح ظاويًا
يحث الحصى عن جنبه المتعفر

قليل التماس الزاد إلا لنفسه
إذا هو أمسى كالعرش المجور
يعين نساء الحى ما يستعنه
ويمسى ظليها كالبعير المحسر

فإذا هو يرسم هذا المشهد الكاريكاتيرى الساخر للصعلوك
الكسول ، وقد تلجست فى شخصه صور من البلادة والبلاهة ،
فلا يكاد يئسق مع نفسه ، ولا تمع رفاقه فى ظل مفاهيم الصلابة
التي جهمتهم *

فهو يبدو فارغاً على المستويين النفسى والجسدى معاً ، فعلى
المستوى النفسى تراه دنيئاً خسيس النفس يرضى بما يرضى به الأذلاء ،
وكانه يتسول قوته ، أو ينتظر قليل العطاء من صديق ميمر ليقتات به ،
فهو يهبط من عالمه طموح الصعلوك الجاد الذي لا يتنازل عن
موقفه مطلقاً فى إطار فلسفة الطائفة ومحاور فكرها * وإذا هو
يتدنى بثبيبه له دون المستوى الإنسانى ليجعله من آلاف الجازر ممن
ينتظرون بقايا اللحم ، فإذا ما وجد قوت ليلته بات هائئ البال فكان
شديداً بالبلاهة ، حتى إذا ما جاءه الصبح رأيته فى هذه الصورة
الجسدية الكريهة المنفرة ، يحاول أن يستيقظ من نومه العميق ،
يحث الحصى عن جانبيه وقد غبره التراب فزاد من تشويه صورته *

وهذا الصعلوك لا يعرف من أمر طائفته شيئاً ، بل انفصلت
عنها ذاته مرتين :

الأولى : منذ انفصل عن القبيلة ضمن السمة المشتركة بين الصعلوك

والطائفة : عن الطائفة ، وهذه مرفوضة فى إطار فلسفة الصعلوك
الذى يبدو شديد الارتباط بحركة الرفاق ، وإذا « بالآنا » هنا هزيمة
ساقطة إلى حد بعيد ، بدليل سقوط طموحاتها ، وتدنى مطالبها
وانحصارها فى حدود قوت يومها دون الآخرين ، بل تصل الصورة

لديه إلى قمة المهانة وهاوية السخرية حين يجعل منه مجرد شريك
نساء الحى فى أعمالهن ، بل يجعله دونهن لأنه يجلس منتظرا أن
يستعن به فى إحدى مهام الجوارى أو العبيد ، على الرغم من ضخامة
جسده ورداءة مظهره ، إذ يكاد يجعل منه موصفا لكل صور التهكم
والسخرية بما يكفى لرد النتيجة على المقدمة التى بدأها داعيا عليه ،
كاشفا عن ضيقه وضيق رفاقه به ، آملا فى الخلاص من
صورته الهزيلة •

وبذا ينتهى عروة من تصوير مشاهدته إلى عرض رؤيته لعسانم
الصعاليك وطبيعة فكرهم ، ومن خلال من يجب أن يعتمد عليه ،
وكيف يتم الإصرار عليه فى زحام الحياة القبلية التى أرهقتهم طويلا ،
غادروا منها الفرار ، فكانوا العدائين الذين يحملون بعدوهم كل رموز
التشرد ومعانى الاغتراب عن مجتمعاتهم ••

من هنا بدت ثقافة تأبط شرا ورائية عروة بمثابة رصد «فلسفى»
لطبيعة الصلابة ابتداء من ذلك الزحف « القبلى » أو إعلان «التمرد»
إلى ذلك الإحساس بالضيق ، إلى الصور السلبية أمام لوحة
« العدم » ومشهد « الموت » • وهنا يظل الشاعر حبيس القاسم المشترك
بين شعراء عصره من قبلين وفرديين ، على نحو ما يعرضه تأبط
شرا فى فلسفة الإنفاق :

سدد خلالك من مال تجمعه
حتى تلاقى الذى كل امرئ لاق

وما تردد لدى عروة على نفس الإيقاع الحزين الذى أشرك فيه معه
الرفاق حين أصر على ضرورة الخروج وطرح مبرراتها :

ذرينى ونفسى أم حسان إننى
بها قبل أن لا أملك البيع مشترى :

أحاديث تبقى والفنى غير خالد
إذا هو أمسى هامة فوق صير
تجاوب أحجار الكناس وتشتكى
إلى كل معروف رأته ومنكر

وبذا تظل فلسفة « الإنفاق » عند الصعلوك رهنا بمخاوفه من
فكرة الموت ، وطرحا لاستسلامه لحسه القدرى ، وكذلك الحال فى
ضرورة خروجه ليفوز سهم الموت عليه ويحطم كل سهامه ، أو ربما
يفوز هو وعندئذ ينجو ليحقق لأهله حياة كريمة ، وعندها يبدو قلقا
مضطربا حائرا على مستويين :

الأول : فى تبريره حتمية الخروج ، والإحساس بضرورته
ضمانا للبقاء وسط الأقوياء .

والثانى : فى حالة فوز سهم الموت واقتتاد الأهل والرفاق له ،
فكيف تكون حياتهم ، وهو — آنذاك — لا يشغله أمر موته بقدر
ما يشغله صدى هذا الفقد على كل من يعولهم ، وعلى من حوله
من رفاقه . ويظل أيضا هذا الاضطراب بمثابة شاهد إثبات على
إصرار الصعاوك على الخروج كرد فعل لضيق السبل به فى عالم
القبيلة .

ومن هنا تبقى هذه الرؤية — فى جملتها — ممتزجة بالتحدى
القبلى الذى عرضنا له عند طرفة ، والذى يتردد على نفس المنهج
تقريبيا عند تأبط شرا حين يقول حول إطلاق رفضه للوم :

عاذلتى إن بعض اللوم معنفة
وهل متاع — وإن أبقيته — باق ؟

فحديث اللوم عنده يتحول إلى حوار « فكرى » يعلن فيه الشاعر
منطقه من خلال « الإصرار » أو « التحدى » أو الإحساس بذلك

« الاغتراب » أمام مجتمعه ، فى مقابل طابع « الانهزام » أو
« الاستسلام » الذى يرصده مضطرا أمام الغيبيات •

وما زالت لغة التحدى سائدة لديه ، وهى تأخذ أبعادا مخالفة
أهمها ذلك « البعد الاجتماعى » الذى يتغنى فيه الشاعر « بالقوم »
أو « الحى » كبديل مباشر لديه عن فكرة « القبيلة » ، وهو ما تكرر
عنده فى حديثه عن نفسه ، وطبيعة انتمائه « أن يسأل القوم » ،
« أن يسأل الحى » ، بعيدا عن إيقاع الجمعية القبلية التى استغرقت
غيره من الشعراء القبليين • ومن هنا كان التوظيف الفنى لأدوات
الشاعر فى سبيل خدمة فكرته ، وطرح فلسفته على النحو الذى اقتنع
به ، فكانت النزعة القصصية ، وأحاديث المغامرات ، والترويج لفكرة
البطولة ، وتصوير الأحداث موزعة بين البطولة المطلقة التى علقها
بشخصه ورفاقه ، وبين البطولات القبلية الخاملة التى جسدها فى
سلوك فرسان قبيلة بجيلة حين عجزوا عن اللحاق به وبصاحبيه عمرو
ابن براق والشنفرى :

إنى إذا خلة ضنت بنائلها

وامسكت بضعيف الوصل احذاق :

نجوت منها نجائى من بجيلة إذ

ألقيت ليلة خبت الرهط أوراقى

ليلة صاحوا وأغزوا بى سراهم

بالعكتين لدى معدى ابن براق

لأشء أسرع منى ليس ذا عذر

وذا جناح بجنب الريد خفاق

ومن هنا أيضا كان تطويعه لبقية أساليب المعالجة الفنية التى
خدمت فكرته ، فما كان الطيف ليُشغله ولا لينفعه بشئ فى عالمه
الغزلى الذى يسرع إلى التجابة منه — على حد تعبيره — ولكنه شاء
أن يوظف الطيف فى شكل متميز يخدم قضيته وينشر فكره ، حتى

راح بفديه بنفسه ، فهو ليس طيف محبوبه بعينها ، ولا هو وسيء ،
مراسلة أو دعم علاقة ، ولكنه طيف متصعلك يتوحد مع الشاعر ، إذ
« يسرى » على « الأين » و « الحيات » ويأتيه « حافيا » عبر الليالي
المؤلمة . ألم تكن صورة الحفاء والتشرد أساسا لحياة الصعلوك .
وكذلك كان الطيف كما صوره ؟ إنه يشاركه واقعه الذى ازدحم : تلك
« الحيات » أو ذلك « الأين » كما نطقت بذلك الصورة القى رسمها .
بل إن ذلك التوظيف الخاص لحديث الشاعر حول المرأة يظل محورا
يدخل فى إطار طرحه لفلسفته ، فقد تنازل عن — بل رفض — تلك
الصيغة القبلية التقليدية حول محور « المرأة » فى بكاء الظل ،
أو تصوير رحلة الطعائن ، أو طرح ضروب من النسيب أو الاحساس
بالام الشيب ، أو طرح ضرب من شكوى الدهر ، بل ربما أعلن تمرده
الكامل على تلك الصيغة ، فلم يشغل من أمرها « قفانبك » ولا « دمنة
أم أوفى » ولا « أطلال خولة » ، أو ديار مية أو ديار عيلة « ولا شوق
الأعشى إلى » هريرة « أو وداعه لها ، فكل هذه الصور لم تنل من
موقف الشاعر حظا إلا أن يقف لها بالمرصاد ، معلنا تمرده عليها بما
يكفى لاستكمال عدائه للقبال ، فإذا هو أمام محور المرأة يعد البطل القوى
الذى لا يعرف امامها استسلاما ولا بكاء ، بل يوظف دورها العملى فى
صورة الزوجة التى تخشى خروج زوجها للغزو على منهج عروة فى قوله
متحاورا مع زوجته :

ذرىنى للغننى أسعى فإنى
رايت الناس شرهم الفقير
وأدناهم وأهونهم عليهم
وإن أمسى له حسب وخير
يباعده القريب وتزدرية
حليته وينهره الصغير
ويلقى ذو الغنى وله جلال
يكاد فؤاد لاقيه يظير

قليل ذنبه والذنب جم
ولكن للغنى رب غفور

وكذا فى صورته التى طرحها لزوجته ، وهى تلج على بقائه ،
خوفا عليه من العدو الغزو :

ذرينى ونفسى أم حسان إننى
بها قبل أن لا أملك البيع مشترى :
أحاديث تبقى والفنى غير خالدا
إذا هو امسى هامة فوق صير
ثم فى تصريحها بهذه المخاوف :

تقول : تلك الويلات هل أنت تارك
ضبوا برجل تارة وبمنسر ؟
ومستثبت فى مالك العام إننى
أراك على اقتاد صرماء مذكر
فجوع لأهل الصالحين ملة
مخوف رداها أن تصيبك فاحذر

وكأننا أمام الشاعر فى إطار من التحليل النفسى الدقيق لما
يدور فى أعماق زوجته من هواجس أسسها « الخوف » و « القلق »
و « الفزع » والارتباك أمام خروجه ، وهى رؤية جديدة ينطلق من
واقع حياة التشرد لدى الصعلوك ، وكأنه استبدل الزوجة بالحبيبة
التقليدية فأنى له أن يستسلم أو أن يبكى أو أن يوقف الرفاق أو
يستبكيهم على الديار ، بل يسهل لديه هذا القرار الذى استترد
تأبط شرا حول تصويره قاتلا مرة :

إنى إذا خلة خنت بنائلسا
وامسكت بضعيف الوصل احذاق :
نجوت منها نجائى من بجيلة إذ
ألقيت ليلة خبت الرهط أوراقى

ثم يقول مرة ثانية فى نفس القصيدة :
ولا أقول إذا ما خلة صرمت
يا ويح نفس من شوق وإشفاق
لكنما عولى إن كنت ذا عول
على بصير بكسب الحمد سباق

ذاك أن وجود البديل عند الصعلوك يدفعه إلى جدية البحث عن منطق جديد للحياة ، وعن « وجود خاص » يلتزمه فى إطار طائفته وعن رؤية « فلسفية » تعكس مناهج فكره ، وكأنما قصد إلى ربطها على المستوى الحسى بفكرة « العدو » ، والدأب على الغزو والإغارة ، ومفاجأة الخصوم أو الضحايا ، وهنا يستعذب الشاعر قصص البطولة وصور السلب ، ويفيض فى تصوير مشاهد الفرار ولحظة النجاة على ما تعكسه كل هذه الصور من الأبعاد الجغرافية والاجتماعية للظاهرة ذاتها ، ظاهرة توزيع الثروة بين « فقر وغنى » ، وكذا ما تعكسه من خصوصية الرؤية حول طبيعة « الرفقة الجديدة » سواء أكانت فى ظلال حركة الصعلوك الحق ، أم فى مشاهد الرفاق والخيال ، وفى مقابلها تظهر صورة العدو المستسلم المتخاذل مهما كانت قوته وأدواته . كما ربطها على المستوى « النفسى » بطبيعة فكره حول فلسفة الصعلكة ذاتها بدءاً من الطرح الاقتصادي ، إلى الرفض الاجتماعي « للالتئام » ، إلى ما ترتب على هذا وذلك من تركيب « وجدانى » خاص ومتميز ، يظل الشاعر فيه معترباً عن مجتمعه من ناحية ، مغدوراً فى إطار القاسم المشترك بينه وبين أبناء طائفته المتميزة من ناحية أخرى .

من هنا يأتى تفسيرنا لفلسفة الصعلوك المزدوجة بين « اغترابه » و« مشاركته الفكرية » حول تلك المعانى « الوجودية » التى التمسناها عند طرفه ، فاستجابت لها بعض أبيات معلقته ، وكانت كثيرة بما يكفى لاستكشاف أعماق نفسيته ، فكان الصعلوك بهذا المنطق « فيلسوفاً » يبحث عن نفسه ، ويتأمل موقفه ، أين هو من واقع مجتمعه ، وأين هو من عالمة وطبيعة وجوده ، بل أين هو من أبناء طائفته الذين انشق

معههم فى صورة جماعية • وأخيرا أين هو من هذا الحس الغامض
الفرع أمام المجهول ، وأمام الموت • وكيف يترجم إحساسه « بتفرده »
أو حريته أو حتى بخضوعه « لقوى الطبيعة » التى ربما حاول السيطرة
على الجانب المدرك منها عن طريق « مرقبته » التى راح يبنئها على
قمم الجبال تأكيداً لمنطقة الاغتراب النفسى ومنطق الرفض القبلى
لديه •

إن هذا البحث المتشعب فى قصيدة الصعلوك يظل بمثابة إضاءة
حول طبيعة حياته الموزعة بين الوجود والعدم ، بين الحرية المطلقة
وبين الالتزام ، وبين العبودية وحطام الذات ، بين الاستبعاد الجمعى
والخضوع ، وبين المقاومة الفردية بحثاً عن جوهر « الأنا » ومن ثم
يبدأ البحث عن كل علاقاتها الفكرية المتداخلة مع كل ما حولها من عالمها
المحدود ، أو العالم على اتساعه المطلق •

على أن الدائرة تتسع وتتعدد معالمها حين ينقل المشاهد أيضاً
لدى عالم المرأة ليفلسف هذا العالم على مستويين :

الأول : تكشفها طبيعة علاقتها به ، وقد أراد أن ينقصم عنه إذا
ما وجدته حائلاً دون تأكيد فكره الخاص ، وعندئذ لا يجد مفراً من
الهروب منه هروبه من لخصومه ، أو حتى هروبه من زوجته إن هى
عاقبتا خروجه بنحيبها ومخاوها •

الثانى : تسجله تلك النفسية الممزقة التى كشفها حول زوجة
الصعلوك ، والتى تعيش نفس الواقع بين الكآبة والخوف والفرع من
هول ما يصيبها إن هو راح ضحية غزوه •
وهنا يظل الحس الغيبي جامعاً بين كل مقومات المسادة التى
طرحها الشاعر أن فى قصيدتيهما ، فأمام الموت يضعف الصعلوك ومعه
يضعف الصعاليك جميعاً ، ومن باب أولى تضعف المرأة كما ضعف
كل أبناء القبائل ، وشستان بين إندساس الشاعر بكيانه فى عالم
« الوجود » وبين حجم الفرع الذى يئتابه أمام المجهول أو مخاوفه
إزاء الفناء والعدم •

فلسفة الشاعر المغترب بين العبد والصلحوك

والمغترب هنا هو الشاعر فى عصور أدبنا القديم ، وحين نقول عصورا تبدو الرقعة الزمنية على درجة كبيرة من الاتساع ، وكذلك المساحة المكائنية ، وحين نقول الشاعر العربى نعنى عددا كبيرا من الشعراء ، مما تستشعر من خلاله أن هذا العرض يبدو أفقيا لتحديد معالم الظاهرة ، وإن شئت التعمق فأمامك دواوين الشعراء يمكن أن تستكشف فى كل ديوان منها كما هائلا يسهم فى دعم الظاهرة وتوكيدها .

على أن المرور المؤكد على شعرائنا القدامى يكشف لنا ضروبا من هذا الاغتراب ، الذى يكاد يوضح على طرف نقيض مع ظاهرة الالتزام التى عبروا من خلالها عن درجة عالية من الاتساق النفسى ، والتوافق الاجتماعى مع مجتمعاتهم بكل قيمها وعاداتها .

ولا نريد أيضا أن نعقد الموقف بدرس نظرى لأبعاد الاغتراب ودلالاته ، بقدر ما يحسن تأمل فلسفة الشاعر المغترب ، وكيف ترجمتها القصيدة فى كل عصر على حدة ، وما السمات الفارقة بين مواقف المغتربين من الشعراء ، وكيف ارتقت صورته مع تغير حركة الشعر فى عصور الأدب المختلفة .

فإذا ما أخذنا من الاغتراب صورته البسيطة على المستوى اللفظى بمعنى نفور الفرد من الجماعة ، وترحيبه بالانزواء فى إطار فلسفة خاصة به كفرد ، أو الاندماج الجديد فى ظل جماعة صغيرة ، أو طائفة ، تحمل نفس أفكاره سواء أبدا زعيما لها ، أم ظل مجرد فرد من أفرادها بدت لنا ظاهرة شائعة لدى الشاعر الجاهلى على عدة مستويات :

فهناك اغتراب الأمير الذى يعكسه لنا موقف شاعر كامرئ القيس الذى عرف « بالملك الضليل » أو طرفة بن العبد ، وقد يكفى أن نعود إلى درسه فى إطار وجوديته لتتأكد لنا هذه الفكرة التى

يأبى فيها إلا التفرد برؤيته الخاصة للوجود والعدم ، ومتعنه الذاتية فى عالم الخمر والندماء ومجالس الطرب ، وإن ظل قلنا شديد الحيرة إزاء هذا الانقسام على الذات ، بل راح يجد فى البحث عنه كصورة أخرى فردية يختارها ، ويطوعها لهذا الانتماء . فتحدثت — كما رأينا — عن بنى الغبراء ، وأبناء الطراف الممدد ، وكأنه يعكس حنينه الحتمى إلى تلك الغبراء ، أو أهل ذلك الطراف كنماذج من الطبيعة ، فما أكثر حنينه إلى أبناء هذا أو ذاك ، كان الطبيعة هنا تصبح للشاعر أما ينتمى إليها كبديل لهذا الضيق الفردى ، وذلك النفور الاجتماعى .

وهناك أيضا اغتراب العبد على النحو الذى تعكسه لنا ثورة عنتره ابن شداد وتبرده ، وكان الشاعر يعلن مرارة نفسية إزاء اغتراب فرض عليه من مجتمعه ، ويغضب لأنه لم ينل حقه حتى فى هذا الاغتراب ، كما كان لدى الأمراء ، عندئذ يتحول إلى وحش كاسر إزاء البنية القبلية ، يعلن بغضه وكرهه للنظام القبلى ، بل ربما تشفى من أبنائه إذا ما عاشوا ذلك المأزق المرير الذى شفى نفسه وأبرا سقمها ، وهم ينادونه ويستغيثون به .

على أن الاغتراب فى هذا الإطار — إطار العبودية — قد يعالج على الصعيد النفسى بمجرد انقلاب تلك « الأنا » من الحصار الذى ضرب حولها ، وعندئذ تجد الشاعر يتساق مع نفسه ، ويتكيف مع مجتمعه فى صورة أكثر هدوءا ، فقد آلت إليه حرية الاختيار فى أن يكون عضوا شريفا يعترف بمكانته ذلك المجتمع .

وهناك اغتراب الأسير وقد فرض عليه من خارج نفسه أيضا ، وهو اغتراب طارئ ، وغالبا ما يكون فارسا مشهودا له فى قومه بالشجاعة والبطولة ، وعندئذ تراه ينطوى على نفسه ، يعاتب قدره وينعى حظه ، وقد يعلن — فى خضم انفعاله — عداءه الصريح لقومه

إذا ما تركوه أسيرا ، أو تناسوا دوره الاجتماعى قبل غريته القهرية ، ولا يبقى له - حينئذ - إلا أن يلحق جراحه ، ويتوقف عن تصوير أبعاد اغترابه ، ولكنه - غالبا - ما يبدو عاجزا عن طرح البديل ، بعد أن فقد كل شيء ، على نحو ما يحكيه عبد يغوث فى الجاهلية ، أو أبو فراس فى العصر العباسى . ذلك أن الشاعر يظل حبس بلاذ بعيدة لا يجد فيها الرفاق أو الأهل ، وكذلك لا يجد فيها تلك الطبيعة التى كان يتناغم معها ويتوحد ، ويجد فيها نفسه ، ويصب من خلال مقوماتها ذمقاته الوجدانية ، كما يفتقد فيه سلاحه وفرسه ، ومقومات بطولته التى طالما اعتد بها ، ولا يبقى لهذا النهط من التسرع من وسيلة تعريضية إلا من خلال عالم الذكريات التى يتلغنى بها الشاعر حول فروسيته ، واعتراف القوم به ، وما كان من مكانته بينهم ، وكذا عن طبيعة بلاده وشوقه إليها ، فهو اغتراب لا يعالجه إلا داء الحنين الذى تعرضه الصور الشعرية لدى شعراء هذا الاتجاه .

وهناك اغتراب الصعلوك ، وهو الذى رفض البنية القبلية - كما رأينا - التى لم يتسق معها ، ولم يجد ذاته إلا فى إطار طائفته الجديدة ، أو فى إطار تلك الطبيعة القاسية التى يتعايش معها ، ويختار منها ما يتسق مع حياته الجديدة على مستوى أجوائها وظروفها الزمانية والمكانية . فيسجل حنينه إلى الصحراء الحارقة التى تمثل حدود عالم صعلوكته ، وكذا إلى قمم الجبال فهى مواضع مرقبته وملاذه ، ووجهة قراره التى يعجز عن الوصول إليها القبلى ، وهى بمثابة تعويض نفسه أيضا يستريح إليه فى مقابل السهول والأودية التى ينصرف إليها الرعاة بمرورهم القبلية البغيضة إلى نفسه ، والتى يبدو فيها الراعى مستسلما للطبيعة ، عاجزا عن القتال أو التشبه بالصعلوك .

وهناك النهار الحارق والليل المظلم ، وذلك الفقر الدائم الذى يلاحقه ، مما يجد فيه ذاته المتفردة أيضا ، بعيدا عن حس الجماعة فى مفهومها البدوى فى جيله .

وهناك اغتراب الفاتح المحارب الذى انتهى به مطاف غروسيته
فى عصر صدر الإسلام وما بعده إلى أرض نائية ، ربما لفترات طويلة
ترك فيها أهله وماله ووطنه ، ومكث هناك ينتظر العودة التى يملك
حريته فى تحديد موعدا ، إلا أن يظل مرهونا بانتمائه الحربى الجديد ،
وعندئذ لا يبقى أمامه إلا أن يرثى نفسه ، أو أن يشكو ضعف حينته ،
مع تسجيل حينته إلى وطنه بجل مقوماته ، على نحو ما كان من مالك
ابن الربيع فى مرثيته الياثية المشهورة لنفسه فى خراسان •

ففى كل هذه المواقف — وغيرها كثير — تتراءى لنا صورة
المغترب ، وهو يصدد الانفصال عن المجموع بشكل ما من الأشكال ،
ولكنه — مع هذا — يحاول الخروج من دائرة المعزلة يبحث عن البديل ،
أو أملا فى هذه الضروب التعويضية التى يعكف عليها ، ربما من قبيل
تسلية النفس ، أو التماس عزائها من آلام واقعها الغريب •

وبهذا القياس يمكن أن نطلق الظاهرة على درجة من العمومية ،
لنرى هذا الاغتراب المؤقت للشاعر الجاهلى — بوجه عام — فى
مشاهد الرحيل التى يصورها ، ذلك إذا ما سلمنا بواقعية تلك
المشاهد ، بدليل إصراره على إيجاد البديل فى أضيق الحدود ، من
خلال ضرورة اللجوء إلى رفيق أو رفيقين ، أو رفاق يصطحبونه عبر
أهوال الصحراء ، ويساعدونه على قطع تلك « المفازة » المفرقة •

ومن هنا أيضا نستطيع تحديد ملامح المغترب فى إطار هذه
التجارب المتنوعة ، وكأنه يعكس دائما نفوره من الجماعة ، ولا تهدأ
نفسه حتى يصور ضيقه بها ، سواء أبدا هذا الضيق بمثابة رفض
للبنية الاقتصادية أصلا على طريقة المصلوك ، أو البنية الطبقيّة
الاجتماعية على منهج العبد الثائر المتمرد ، أو على الشكل السلوكى
الذى يطرحه التقليد الاجتماعى على طريقة طرفه فى موقفه الخمرى ،
أو على عالى قدره الذى لا يرى منه مناصا ، على نحو ما كان من اغتراب
الأمرى من الشعراء والفردسان •

أضف إلى هذا النفور من الجماعة ذلك الرجوع المتكرر إلى الذات ، وذلك الحرص على الاستغراق فى فلسفتها بالانسباء ، ومعالجتها للمواقف ، فهي العودة الصريحة إلى اعماق النفس البشرية ، حين تعتزل الجماعة ، فتبدو عليها مسحة الحزن والكابه ، إلا من خلال تحقيق شىء من هذا التعويض النفسى الذى نراه احيانا فى انتماء طائفى محدود ، أو فى لجوء إلى الطبيعة أو استصراخ للرفاق ، وفى كل الحالات يظل المعترب يدور حول ذاته باحثا عنها ، مسمعا عيها ، وعندئذ نراه يحكى آلامه ويصور آماله التى يستشرفها سسواء فى ظل اغترابه ، أو حتى ما ينتظره بعد ذلك الاغتراب من تحقيق الاحازم والرؤى التى تداعب خياله • ومع تطور الحياة ، ومع مزيد من تعقد صورها ، ومن خلال تفاعل الحضارات فيها ، تظهر انميط أخرى من ذلك الاغتراب لدى شعراء عصور الحضارة ، أعنى بذلك الاغتراب الفكرى الذى ربما يفرضه الشاعر على نفسه ، وهو يتصدى للمقيمة الاجتماعية التى يحترمها المجتمع ، — أو ينبغى أن يحترمها فى ظل العقائد والأديان — فلا يتورع الشاعر أن يصرح بتلك القيم ، وعندئذ يطرح تصويره كمعترب يعكف على متعه الخاصة ، وتشغله فلسفته الفردية ، فيبدو متجاهلا كل ما حوله من منطق الرفض أو السخرية والازدراء ، وتبقى له دهشته إزاء ما ينهض به بل ربما قدس لذه فى مقابل مناهضته لسلوك الجماعة ، على النحو الذى تعكسه نقا « عصابة السوء » التى تزعمها أبو بواس ، فبدا حريصا على عرض غايته من اغترابه من خلالها ، وهى تتعلق بالمنفعة التى ينشدها ، والتى يوظف الطبيعة بشكل آخر لخدمته فى نيلها ، على نحو ما نجده فى صوره المتكررة لليل ، وقد لفه جلبابه الأسود فأنفصل به عن مجتمعه ، أو عن أولئك الشباب الذين قادهم إلى خانة الخمر ، ليمارس من خلالها زعامته المنشودة ، وعندئذ يظل إحساسه « بالإننا » حبيس تلك الغائبة المحددة بالمسلك الخمرى ، وتجاوز مرحلة الرفض الاجتماعي ، أو القبول الطائفى •

ولا شك أن هذا الضرب من الاغتراب يقبل أكثر من صفة ، فإن شئت اعتبرته اغترابا أخلاقيا ، أو أسميته اغترابا اجتماعيا ، أو أعددته اغترابا نفسيا وفكريا ، فهو ينتهي إلى هذا الباب الذى يغلقه الشاعر على نفسه وعصابته ، سعيًا وراء اللغاية التى حددها لنفسه فى إطار فلسفته الذاتية التى بلورها فى ضروب اللذات ومتع «الأناء» ، وربما تجاوزت غاية المغترب هذا السلوك النواصى فأخذت موقفًا مضادًا له ، فبدأ التساعر مغتربا حتى عن لذته ومتع حياته ، فهو يغترب بهذه الصورة عن مجتمعه ، وعن متعه الخاصة ، ليسعى إلى غاية أخرى قد تتجسد فى الطموح أو الشهرة ، أو تجاوز كل آمال الشعراء من حوله ، وعندئذ ترى كما هائلا من الصور القائمة لكل ما حوله إلا ما يتعلق بطبيعته الأمل الطموح الذى يسعى وراءه ، على النحو الذى يعرضه موقف أبى الطيب المتنبنى من أمر الولاية التى عاش ينتظر أن تسند إليه ، فأضاع كل همه فى البحث عنها ، وبدت محورا غائيا أيضا وراء اغترابه فى كل بيئة نزل بها ، أو أمير قصد إليه ، حتى عجز عن الاتساق مع كل من حوله سواء على المستوى الرسمى أو الجهايزى ، بل يكاد يفقد اتساقه مع نفسه حتى أصيب بالحمى التى مورها فى ميهينه المشهورة فى مصر ومطلعها :

ملومكما يجمل عن السلام
ووقع فعالة فوق الكلام

وربما تتوقع هذا الاغتراب فى حدود الفكر دون سواء ، وعندئذ قد يشتد نفور المغترب من كل ما حوله على الإطلاق ، ويبدو موقفه أقرب إلى الاكتئاب الذى يملأ عليه ذلك الرفض الكامل لكل ما يحيط به ، وعندئذ قد يغالى فى اغترابه مغالاته فى حياته ، فيغترب عن الحياة ذاتها ، ويلتمس التعويض النفسى فى انتظار لحظة الموت وهو ما يدير حوله حواراته ، ويعرض فلسفاته ، ويحدد أبعاد رؤاه ليرفض كل شيء إلا لحظة الموت التى تملأ عليه قدرا مقدورا ، ولكنه

يرحب بها مكرها بديلا للوجود الذي اغترب عنه بكل صورته على نحو ما نجده في الفلسفة البلاطية وموقفها من منطق العدم ، والإسراف في تصوير التسوق إليها بدلا من الوجود الذي وجد فيه التسارع تهره ومهانتة ، سواء في ظلال محاسبته المتعددة بين العمى والبيت والنفس في جسده ، أو حتى في إطار معاملاته لأناس لم ير فيهم إلا ما يدعو إلى اعتزالهم ، والتفوق حول هموم النفس بين الخاص منها والعام .

ومن عموم هذا الناول لظاهرة اغتراب الشاعر القديم يمكن تحديد الموقف على مستوى التطبيق من خلال قصة اغتراب النعبد ممثلة في سلوك عنتره في إحدى قصائده ، وكذا بطولته المغترِب كما يحييها شعير الصعاليك من خلال عروة بن الورد .

(١) أما عنتره :

فله قصيدة لامية تضمنها ديوانه ، يمكن أن نلتقي فيها بنموذج قصصي متميز يعكس لنا أبعادا متميزة تميزت بها القصيدة أكثر من غيرها على مستوى ديوان الشاعر من ناحية ، وعلى مستوى شعر عصره عموما من ناحية أخرى خاصة فيما يتعلق بتصوير اغترابه عن مجتمعه ، إذ يعمد إلى رسم عدة لوحات يربط بينها نسق نفسي واحد ، وإذا بأطراف البطولة من حوله تتعدد ، ليظل هو بينها بمثابة المبتل المغترِب ، ومن حول أولئك الأبطال الثانويون الذين يحرك من خلالهم أحداثه في ظل رضاه عنهم على نحو ما يعكسه (١) :

١ — مشهد بطولته أمام عبلة ، وحواره معها ، وسرده للجوانب بطولته أمامها .

٢ — ثم مشهد بطولة خصمه ، وكيف يوظفها في خدمة لوخته الخاصة ، ثم كيف يدخل من خلالها إلى باب الإنصاف في التصوير الحربي للخصوم .

(١) انظر القصيدة كاملة في ديوان عنتره ١١٨ وملحق الكتاب .

٣ - بعدها يأتي مشهد القبيلة وهي تعلن اعتراؤها بفروسيته ، وتتخذ من بطولته ملجأ لها تناديه ، وتستغيث به ، وعندها تهدأ لغة المعترب إلى حد بعيد .

٤ - ثم مشهد فرسه الذي يتوج به قصيدته ، وهو ما يكتمل بين ثنايا الأبيات من خلال معرض أسلحته التي يعتد بها في عالم الاغتراب والبطولة .

فمن خلال المشاهد الأربعة يمكن أن نلمح الروح القصصية ، وكأنها تدفع الشاعر دفعا إلى ترتيب الحدث في صور منطقية ، حتى في إطار التمهيد لتلك المشاهد في ظل لوحة المقدمة التي يبدوها بتلك الإيقاعات الفعلية المتوالية من طال النواء ، فوقفت في عرضاتها ، لعبت بها الأنواء والرامسات ، إذ يتحرك المشهد من خلال هذا السكون ، وذلك الصمت الذي يخيم عليه بين رسوم المنازل ، ووقوفه سائل الديار ، وحيرته أمام قوى الطبيعة التي جاءت على كل صور الحياة فيها لتحيلها إلى عدم ، لينتهي من ترجمة سكوته إلى لحظة بكاء ، ربما التقى فيها مع شعراء عصره ، في حديثهم عن المثل ، لينطلق منها على وجه السرعة إلى عرض مشاهدته التي تضمها فروسيته ، وتحكمها بطولته ، ولا شك أن اغترابه يبدو شديدا - الموضح في كل هذا جملة ، وبصفة خاصة في قوله مصورا حيرته :

فوقفت في عرضاتها متحيرا
أسك الديار كفضل من لم يذهل

وليس أمامه إلا الاستسلام أمام قوى الطبيعة كما سبقته إلى هذا الاستسلام الديار ذاتها :

لعبت بها الأنواء بعد أنيسها
والرامسات وكل جون مسبل

والذا تراه غير قادر على أن يجد لنفسه عزاء إلا فى البكاء :
أفمن بكاء حمامة فى أيكّة
ذرفت دموعك فوق ظهر المحمل

وإذا بالمشهد القبلى بعد ذلك يزدحم بالحركة وتبادل الأحداث .
من خلال المادة الفعلية التى يطرحها ، فهو يسمع دعاء مرة وعيس ،
وقد اشتدت نيران الحرب ، وإذا هو ينادى عيسا ، والفرسان
يستجيبون ويعدون وسائلهم الحربية للقتال ، وهم يفتحمون المعركة
— بزعامته بالطبع — ليخرجوا منها — بالضرورة — فى مشهد المنتصر
المظفر ، وقد استباحوا آل عوف بسيفهم ورماحهم * وهو فى
هذا المشهد الموجز لم يشأ أن يصرح بزعامته لقوم اغترب عنهم حين
لفظوه ، ومع هذا فقد حقق النصر لهم ، وإذا هو يؤثر نفسه
بعرض متميزا يعقب به على الأحداث ، إذ يؤصل لشرف مكانته فى
عيس لا لنفسه ، وفرق شاسع بين الأمرين لدى البطل المغترب
بين قومه ، فهو يجد مكانته فى فروسيته وعدته القتالية ، وشدة سرعته
وإغائته لمن يستجد به بين كر وفر ، وشده على خصومه خاصة منهم
الفرسان الذين يعجزون أمام مجومه إلا عن الاستسلام أو الفرار ..

فلدينا هنا صورة البطل الأول حين يستجد به القوم ، ويعلقون
عليه آمالهم ، ويجسدون فى شخصه طموحاتهم ، خاصة فى اللحظات
الحرب التى تحتاج إلى فروسيته ، وهو — أى البطل — يدرك حقيقة
اغترابه بينهم ، ولكنه قد يجد فى تلك الفروسية ما يحطم تلك الحواجز
الطبقية ، فيصر على الإطالة فى عرض البطولة المطلقة التى يترجمها
تتابع الأحداث من خلال هذا التوالى الفعلى الدقيق الذى تحكمه
المنطقية ، ويتوجه السرد القصصى حول صورة « الأنا » الصريحة ،
سواء فى فترة الحرب أو فيما سواها ، فإذا هو فى الحرب يفوق
الإحراز شجاعة وإقداما ، وعندئذ لا يحتاج طويلا إلى البحث عن
ذات المغترب فقد عثر عليها فى الميدان ، وغنما يمتلك من أدوات

القتال ، تلك التى يتوحد معها ، ويشهدها على نفسه إلى جانب شهادة
الفرسان والخيول على صدق ما أصاب القوم على يديه فى يوم القتال
أمام راية تغلب ، وقد تدجج بكل أسلحته استكمالاً لصورة هذا
التوحد ، وهنا تراه يرتدى ثوب المغترب مرة أخرى ، على الرغم مما قد
تخدعنا به اللهجة القبلية فى الحوار الحربى ، ولكن الذى لا ينسى
أبداً لدى عنبرة :

ولقد أبيت على الطوى وأظله
حتى أنال به كريم المسائل
وإذا الكتيبة أحجمت وتلاحظت
ألفيت خيراً من معم مخول
والخيل تعلم والفوارس أننى
فرقت جمعهم بطعنة فيصل

وأمام هذا المشهد القبلى تظل البطولة المطلقة مسندة إلى
الشاعر نفسه ، إذ يبدو - على المستوى الفردى - متحدياً تلك
البطولات الجماعية التى تجسدها القبيلة كلها ، بل قد يفوق الجميع
بدليل تلك الواقعية العلمية التى قصد إلى طرحها مرتين :

أولاهما : من خلال استشهاده بالفرسان والخيول ، وأسلحته
على صنيعة الحربى ، وثانيتها : من خلال رصد أسماء القبائل بين
مرة وعيس ، وتكرار الأسماء ، إلى آل عوف ، إلى غالب حامل
الراية إلى الميدان ، ليوظف هذا المشهد فى نقلة قصصية ظريفة إلى
المشهد الثانى الذى تتضخم فيه بطولته ، وتتوهج ذاته ، فلا يكاد
يرى فى عالمة سواها ، وإذا هو يتخذ بطله المساعد من شخص
« عبلة » ، منذ عرضه لأخاؤها ، وتصويره تخويفها إياه من أمن
الحتوف ومواجهة حتمية الموت ، وهو ما لا يخشاه ولا يهابه ، ذلك
أنه يدرك بقطرة الفارس أنه ليس بمعزل عن الحتوف فى أى من

صورها ، وهو بينى المشهد بناء حواريا تاما تتوزع أطرافه فى وضوح شديد بينه وبين عبلة ، فهى تكشف عن خوفها ، وهو يجيبها بما يحازل من خلاله إقناعها وتهديتها إزاء حتمية حتفه ، ولذا راح يبرر تفضيله لمشهد القتل على الموت ، وعندئذ يكاد يتوحد مع فرسه فى مواجهة خيول خصومه ، وتساقط الفرسان أمام صولاته فى ميدان القتال • وهو لا يجد ذاته إلا فى تلك الميادين ، وشاهده فى ذلك يأتى من واقع نفسه الفتى لا تعرف طريق الندم مطلقا على دخول معركة من معاركه ، وكأنه يجعل النحام فروسيته بتلك المعارك مدخلا لحواره مع عبلة ، وهو حوار قصد إلى توظيفه أيضا فى خدمة فروسيته التى بدت مؤشرا عميقا من مؤشرات اغترابه ، إذ أصبحت بمثابة التعويض النفسى الذى يهدأ إليه ، فى مقابل فقد النحسب وشرف الانتماء ، فإذا تحقق له الأمران هدأت نفسه وإلا ظل مغتربا من خلال أدواته ، وترجييه بالعدم أو الموت ، ودليل ذلك :

بكرت تخوفنى الحتوف كأننى
أصبحت عن غرض الحتوف بمعزل

فأجبتها إن المنية منهل
لا بد أن أسقى بكأس المنهل
فاقنى حياءك لا أبا لك وإعائى
أنى امرؤ سأموت إن لم أقتل
إن المنية لو تمثل مثلت
مثلى إذا نزلوا بضعك المنزل

فهو يسجل هذا التوحد والقرب بينه وبين المنية بما يكشف عن قبوله للعدم ، ورفض التشبث بحياة ذوى الأنساب والأمرء ممن اشتد حرصهم على البقاء ، وهو ما يزيد عمقا بتفاصيل حوارهم مع عبلة ، إذ يصورها وقد راحت تعجب من أمر هذا الفتى الفصيل الذى عرف

بحبه الأسفار وكثرة الحروب ، فهو يعلل لها سبب هزاله ونحوه ،
وسبب شعثه وغباره ، فى زحام انشغاله بأمر تلك الحروب وعدم
تجاوزه مبادئها ، وبقائه فيها مرتديا أسلحته ودروعه ، فلم يرتد
إلا الحديد ، ولم يجد نفسه إلا من خلاله ، فكان بذلك واحداً من
الغاوير الكبار ، وكأنه يمهّد بذلك لتقنيده مزاعم عبلة حول مظهره
الذى لا يعبأ به كثيراً فى سبيل فروسيته وبطولته ، فإذا هى تخاطبه
ضاحكة ، ليرد عليها متعجبا من موقفها ، وكأنه يتوقف عند رد
الفاعل من جانبه هو ، وهو يعرض عليها مقومات فروسيته وشجاعته
من منظور تأكيد اغترابه عن مجتمعه ، وتوحيده مرة مع مظهره المنفر
الذى لا يعبأ فيه برضى المجتمع عنه ، أو حتى رضى عبلة نفسها :

عجبت عبيلة من فتى متبذل
عارى الأشاجع شاحب كالمنصل
شعث المفارق منهج سرباله
لم يذهن حولا ولم يترجل

فكانك تراه عامدا إلى طرح هذه الصور التى لا يتمتع بها
الأحرار ، بل ينفرون من أهلها ، وإلا فما هذا الهزال لدى الفتى ،
وذاك الشعث ، ورفض الأدهان والترجل ، إلا أن يكون نوعا من
الخلاص إلى الذات من الداخل . والبحث عن تعويض المكانة فى عالم
يتوحد فيه مع الحديد بدلا من العطور :

لا يكتسى إلا الحديد إذا اكتسى
وكذاك كل مغاور مستبسل
قد طالما لبس الحديد فلنما
صدأ الحديد بجلده لم يغسل

وهو ينطلق من هذا الموقف إلى عبلة مرة أخرى ، فيعاود معها
الحوار على لغة الطلب فى صيغة النهى عن الهجر أو القطيعة ،

والنصح بمعاودة النظر فى أمره ، وتأمل صور بطولاته التى لا تنتكشف كل جوانبها إلا من خلال اللوحة الثالثة التى وزعها بينه وبين خصمه ، توزيع السالب والموجب ، وهو مازال يدخل إلى هذا المشهد مسلحاً بما مهد له به فى ختام مشهده الثانى الذى يعرض فيه من طرف خفى إلى تلهف غيرها من حسان القوم إلى فروسيته ، والسعى وراءه ، ولكنه غير عابىء بكل هذا أمام انشغاله بالحروب ، وإعداد نفسه لها دائماً ، وكأنه يتوحد معها توحيده مع أدواتها ، معوضاً بذلك اغترابه إلا عنها ، ومؤكداً حوار بهديث حكى عام يجعل فيه الفارس الحق هدفاً للرماح التى قد تتحل جسمه دون أن يعانى ، سقما ولا ألماً .

وهو يطيك فى سرده لمواقفه ، وعرضه لصفاته من هذه الزاوية ، فيتخذ من تصوير خصمه حقلاً آخر جديداً ، يضيف إلى بطولته أبعاداً متميزة ، فيرددنا — على عادته — مشاهد البطولة التى تعكسها صورة الفارس العظيم الهامة ، وقد تربع سرج جواده ، فبدأ ضخماً ثقيلاً ، (فى مقابل نحولة هو وهزاله) ، ليطرحه أرضاً ويهزمه ، ويتركه مضرجاً بدمائه فى زحام التراب ، وليترك قومه بين جرحى وقتلى . وهنا يرسم بعداً آخر متميزاً لاغترابه ، فكما وجد شفاء نفسه فى استغاثة قومه به فى المعركة ، وهى مشهورة : « وجد هذا الشفاء هنا فى مقتل الأحرار — والأحرار بالذات ، كما عرض المشهد فى المعركة حين رأى أن (الكريم ليس محرماً على قناته وسيفه) وردد المشهد هنا فى شكل آخر ، فإذا الخصم يمثل رمزاً قبلياً مرفوضاً لديه ، وإذا فحين يقتله يسقط هذا الرمز الذى يدفعه إلى الإحساس بحقارة نسبه : »

فلرب أبلىج مثل بلك بادن
ضلخم على ظهر الجواد مهيل
قادرته متعزراً أوصاله
والقوم بين مجرح ومجدل

فمثل هذا الفارس المدلل لا يعنى بالنسبة لعنترة إلا موضع
سخرية وتهكم ، لأنه يخشى الموت الذى لا يخشاه عنترة ولا يهابه ،
بل يعود استطراداً إلى التوحد معه توحيده مع سيفه ورمحه :

ولقد لقيت الموت يوم لقيته
متسريلاً والسيف لم يتسربك

فأريتسما ما بيننا من حاجز
إلا المجن ونصل أبيض مفصل

وقد كثر بينهم من الفرسان من عرفوا بشراستهم فى القتال
وصمودهم ، ومنهم من تردد عن النزول عن جواده حتى لقى مصرعه .
ويبدو هذا المشهد الفنى الخاطف فى لوحة عنترة وكأنها ضرب من
السرد المقصود بدلالاته المختلفة ، وبرصيده الحربى حول أدوات القتال
من المشرفى والرماح والسيف والتسربل بالدروع ، فى مقابل
تطير الهام وسقوط القتلى .

وفى مشهده الرابع والآخر يرمى إلى تتويج قصة فروسيته ،
فشاء أن يفرد فرسه بمزيد من التصوير ، ويتفرد فى المشهد ،
فإذا هو فارس طويل القوائم ضامر الخاصرة ، موثق الفم بحديد
لجامه ، وكأنه الصخرة اللساء التى يغشاها الماء غزيراً متدفقا ،
وكانه - أيضاً - شجرة طويلة مقطعة الأغصان ، وهو ما يدفعه
إلى سرد متعدد الجوانب لكل ملامح ذلك الفرس من رسم مشهد
تقريبى له ، خرج إلى إطار الصورة من خلال توالى التشبيهات ،
فكان ظهره كمن الآيل ، وكانت حوافره صلبة قوية صلبة الصخر ،
وكان ذنبه ذا شعر طويل ، فكان يختال الخيال الرداء على العنى
المتفضل ، كما كانت مشيته إذا زجرته بقيد كمشية الشارب المتعجل ،
فإذا ما انقض على أعدائه كان مسرعاً كالضفر فى عنقه وشراسته
وقوته . وكأنه أراد من وراء ذلك تصوير تفرد فرسه استكمالاً لتفرده ،

وإن شئت فقل بدا غريسه مغتربا اغتراب فارسه بين قومه ، ومن ثم كان التوحد مقبولا بين المغتربين ، إلى جانب ما يربط بينهما من أدوات القتال ومشاهد البطولة والدماء والفروسية .

بطولة المغترب فى شمر الصلوك :

وعلى مدار قصيدته الرائية يبدو عروة وثيق الصلة بعالمه الخاص (١) ، شديد الارتباط بأبناء طائفته ، الك يكن لهم زعيما شعبيا ، ولحركتهم منظرا وقائدا ، يحمل على عاتقه عبء الغزو والعدو والخروج ، ثم يعود ليحمل أعباء أخرى ترتبط بتوزيع ما سلبه الصعاليك ، وغنائم غزواتهم ، ليكون لهم ديوان خراج ، أو على لغتهم التصويرية « أم عيال » ، تحاول إرضاء كل الأطراف من خلال لغة عادلة تميز بها فارتضوه لهم زعيما .

لقد تبادت هذه الزعامة فى صورة البطولة الرئيسية التى جعل من نفسه محورا لها منذ بداية قصيدته ، وطرح صيغة الأمر التى ترتبط ارتباطا حميما بشخصية الزعيم إذا أخذنا بتعبير تأبط شرا فى قوله :

سباقا غايات مجد فى عثيرته

مرجع الصوت هدا بين أرفاق

فإذا بصيغة الأمر تطل منذ بيت المطلع ، ثم يتكرر مرة فى البيت الثانى ، وأخرى فى الخامس ، بين « أقلى » ، نامى ، أسهرى ، ذرىنى .

وإن كان تناوله للأداء الفعلى يختلف فى كل مرة عنها فى الأخرى ، بما يكشفه فى البيت الأول من الدلالة على شخصية الزعيم ، إلى ما يحمله من معانى الجدبة فى حوارهِ مع الزوجة ، كأن يطالبها بالإقلال من اللوم ، وأن تسهر أو تنام لتتركه وفلسفة

(١) انظر القصيدة كاملة فى كتاب الروائع وفى ملحق الكتاب .

حركته ، فهو فى ظلاله يبدو مغتربا لا متحالة ، بل هو مغترب من طراز خاص ينتظر حتفه فى ظلال غزوه بعيدا عن آفاق المجتمع الذى نفر منه ، ولا مانع لديه من أن يموت فداء لصعلكته ، وفى سبيل طائفته ، وهو ما يحمله البيت الخامس من ارتباط وثيق بحركة حياة الصعلوك التى ترتبط بالعدو ، والسرعة ، فعليه أن يطوف فى البلاد ، وله مبرراته التى يرصدها موزعة بين أبياته •

وأشد ما يكون الارتباط بين فكرة « البطولة » فى دائرة هذا الاغتراب ، وبين صيغ « الأنا » المكررة عند الشاعر ، وكأن كل أبيات القصيدة تنطق بتلك « الأنا » المتفردة ، وتصويرها بشكل مباشر فى كل بيت على حدة « على ، نفسى إننى ، أطوف ، لعلى ، لم أكن جزوعا ، فاز سهمى ، تقول لك الولايات ، أنت تارك ، فى مالك ، أن تصيبك ، يغسالك ، لم أقم ولئى نفس ، سنفرع ، يريح على إلخ » •

وكان « الأنا » تقبض على زمام القصيدة بهذه الصورة المفرطة التى يحرك فيها الشاعر عالمه من خلال صعلكته وعدوه • وحتى فى لوحة الصعلوك الحق والخاذل لم يشأ إلا أن يترجم رؤية « الأنا » ليذا أو ذاك من منطلق تلك الذاتية المتميزة التى تتعكس فى لغة الاستقصاء لرموز الخموك والكسل ، والليل ، فى عالم الصعلوك الخامل ، أو المغترب البائس ، وكيف تصبح موضع سنخية واحتقار ، ورفض من قبل « الأنا » الشاعر فى صورة المغترب القوى ، فى مقابل رموز الشجاعة والبطولة والفروسية ، وسرعة العدو ، وخوف الأعداء وترقبهم الدائم للصعلوك الحق الذى لا يهاب المنية ، ولا يخشى بأس العدو ، الأبيات (١٢ - ٢١) •

وكان لوحة الصعلكة تكشف بدورها عن نمط من التوحد الذى يلتقى فيه الشاعر مع طائفته ، ومن ثم يسجل اغتراب الطائفة ثم اغتراب « الأنا » فى ظلالها ضد المجتمع • وهو يبدو فى ذلك مخلصا

لفلسفته ، باراً بفكره ، وهو توحد يتردد بين عدد من اللوحات الأخرى سواء منها ما طرحه سخرية وتهكما من الرموز القبلية ، أو ما عرضه إيجاباً حول حقائق حياته وواقعية فقر طائفته .

ففى إطار تلك السخرية التى عرضها تأبط شيراً مرتبطه بالرائى الذى صورته « كالحقف حداه النامون ... » وهو ذو بهم وأرباق ، وضافى الرأس نعاق ... » نجد الموقف شديد الإيجاز حين يتخذ عروه مصدراً لتصوير حال الصعلوك « البليد » ، ذلك الذى يبين ليه خالعهش الجور ، وكان الخيمة لم تكن إلا رمزاً لهذا الضيق انقبلى ، ممثلة فيما تحطم من عريشها ، أو مشهد ذلك البعير المحسير الذى لا يؤدى دوره ، بقدر ما يعد عالة ومصدر غداوى وأذى ينشر المرض بين بقية الإبل ، وكذا فى حال الصعلوك الخامل الذى يخشى على الجماعة من جبنه وخموله ، إلى جانب ذلك الرمز القبلى الهزيل ، فى موازاة صورة الفارس الصعلوك العداء مما ينعكس فى مشهد الخيول السريعة التى أثارت الذعر فى الإبل « السوام المنقر » ، وكأنه يبعد شفاء نفسه فيما صنعه من ألوان الانتصار لرمز اغترابه كصعلوك ، على حساب رمز القبيلة الذى ينهار أمامه ، وهو الصورة التى يكمل بها مشهد الخروج فى الأبيات الأولى ، حين قصد إلى حماية زوجته وأولاده من تلك المشاهد المخزية للمعترب للبائس « خلف أدبار البيوت ... » ثم ذلك المنظر المهين الذى يزعجه على انصعيد النفسى .

وكان هذه المشاهد الموزعة على الأبيات تعكس بعدد أساسيين إحالة البطل الأساسى على المستوى الجسدى الذى تمثله فروسيته وفريسه ، ونشاطه وعدوه ، وإصراره على مواجهة الموت والخروج للملاقاة ، وهو يتفرد به عن أبناء القبائل ، وذلك البعد النفسى الذى تكشفه مواقفه من رموز القبلية من ناحية ، ثم رموز الفقر الاقتصادى الذى يعده دافعاً أساسياً من دوافع خروجه من ناحية أخرى ، وهو

نم يشأ أن يعكسه من خلال الصعلوك فحسب ، بل زاد عليه بعداً
جديداً متميزاً فلم يقتصر على تلك « الشرثة الخلق » التي تلغى بها
تأبط شراً ، لتعكس بذلك أقصى صور اغترابه الاجتماعي ، وهي تقى
بذاته ، وهو يشد فيها « السريح » بعد « الإطراق » ، بل راح
يردد حديث الفقر الواقعي والغنى المفقود من خلال ممارساته لطبائع
الثروى بين الناس على نحو ما عرضه قول عروة :

ذرينى للغنى أسعى فإننى
رأيت الناس شرهم الفقير
وإدناهم وأهونهم عليهم
وإن أمسى له حسب وخير
بياعده القريب وتثريبه
حليته وينهيه الصغير
ويلقى ذو الغنى وله جلال
يكاد فؤاد لاقيه يطير
قليل ذنبه والذنب حجم
ولكن للغنى رب غفور

فمن هذا المنطلق راح الصعلوك يرصد رؤيته ، ويدعم فكره
من خلال لغة الحوار المزدوج بين البطل الأساسى المغترب والإبطل
انتانوى الذى يتخذة مثجبا يعلق عليه فلسفته من خلال صراحة
توزيع الأنا والأنث سواء أقصد بذلك تجريد ذاته أم وجهه الخطاب
إلى الآخر بالفعل على نحو قوله :

إنى امرؤ عافى إنائى شسركة
وأنت امرؤ عافى إنائك واحد
أتهزأ منى أن سممت وأن ترى
بجسمى مس الحق والحق جامد ؟
أقسم جسمى فى جيسوم كثيرة
وأحسب قراح الماء والماء بارد

فمنذ حديث المقدمة فى الرائية تبدو لغة الحوار أساسا للربط بينه وبين زوجته وفلسفته ، إذ راح يعدد لها من رموز الفقر على المستوى الإنسانى ما يتجسد فى « سوء محضره » هو ، أو فى « جلوسهم خلف أدبار البيوت » أو خروجه هو عبر « البرجل والمنسر » ، أو صورة الصرماء المذكر ، أو « رفض الخفض من العيش » ، ثم صورة « سوداء المعاصم » ، ثم مشاهد الخمول لدى الصعلوك الكسول أو المغرب السلابى الذى يمضى فى « المشاش » ويألف « المجازر » ويصبح « طاويا » ، وهو يبحث الحصى عن جنبه المتعفر ، وتراه « قليل التماس الزاد إلا لنفسه » ، وهو لا يصلح إلا أن « يعين نساء الحى وهن لا يردن الاستعانة به » ، ويمسى طليحا ، وماله « مال مقتر » ...

وكان رموز الفقر تلتقى فى جملتها لتتوحد مع شخصية البطل مؤكدة نهجة اغترابه ، وهو يتخنى بها ، ويجد فيها ذاته ، ويكاد يتوحد معها ، ويبرر من خلالها خروجه ، وكأنه يبرر بذلك ضرورة خروجه وحتمية صعلكته ، وإن كان لا ينكر أنه يسعى إلى تجاوزه ، لعله يحقق بعضا من ذلك الغنى الذى افتقده تماما فى تراثه :

وذى أمل يرجو تراثى وإن ما
يصير له منه غداً لقليل
ومالى مال غير درع ومنغبر
وأبيض من ماء الحديد صقيل
وأسمر خطى القناة مثقف
وأجرد عريان السراة طموح

فإذا كان تراث الشاعر يمثل أعلى ما يمتلكه ، فهذه هى مقومات ثروة الصعلوك التى يضعها على طرف نقيض فى مقابل الرموز القبلية التى احتوتها الرائية فى مجملها ، وخاصة منها فى الأبيات ٤ ، ٩ ، ١٦ ، ١٩ ، ٢٣ ، ٢٥ ، ٢٦ ، إذ ترد رموز « الأنا » فى مشاهد

حية تنعكس ألواننا من الاضطراب الوجداني إزاء القبيلة فى مقابل ذلك الارتباط النفسى الحميم بأدوات الشاعر وأسلحته ، فهو يعتد بها ابتداء من عرض صور العدو ، إلى مشاهد الخيول وهى تطارد الإبل ، وكأنه يرمز بها إلى عموم الصورة فى مطاردة الصعاليك أنفسهم لقبائلهم ، وهو ما تردد أكثر من موقف عودة إلى رموز الاغتراب التى تتكشفها ضروب المطاردات المطروحة على المستوى البشرى من ناجية ، وعلى مستوى الخيل والإبل من ناحية أخرى .

ولدى الشاعر المغترب يتردد ذكر أسلحته التى يجد فيها حياته بدءا من عرضه لسهمه فى مقابل سهمه المنية ، إلى تلك القنا والخفاف البيض ، إلى مشاهد الإغارة المتكررة ، مما يدعم الموقف الفردى للصعلوك من خلال عالمه الخاص الذى يلتحم فيه مع أدواته ، فيها تكتمل صورة البطولة المطلقة التى يرصدها لنفسه غريبا بين القوم ، والذى وزعها بين الأبيات (٦ ، ٧ ، ٢٣ ، ٢٤) ، وهى صورة تزداد وضوحا حين نربطها بإلحاح الشاعر حول حركة الصعلوك فى الأبيات (٥ ، ٨ ، ١٩ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٦ ، ٢٧) .

وعلى هذه الصورة تتكشف جوانب شخصية البطل المغترب فى إطار عالم الصعلكة ، سواء أقصد إلى رصد ذلك فى صورة رموز الفقر التى وجد نفسه محاطا بها ، أو مشاهد الغنى التى حاول جاهدا أن ييسع إليها فى الأبيات (٥ ، ١١ ، ١٤ ، ٢١) ، أو تجاوزا الرموز القبلية ، أو حديث « الأنبا » موحدة مع معارض الأسلحة ، أو تلك الواقعية العلمية فى ذكر الأماكن والأشخاص (١ ، ٢ ، ١٢ ، ٣٢ ، ٢٥ ، ٢٦) بما لتلك الواقعية من خطر الدلالة على واقعية الحدث ، وحقيقة التجربة ، وصدق الموقف لدى الصعلوك خاصة من خلال دلالة الزمان والمكان ، فربما قصد به إلى اغتراب لا رجعة منه ، على نحو ما عرضه تأبط شبرا فى قوله :

أن يسأل الحى عنى أهل معرشة
فلن يخبرهم عن ثابت باقى

إلى جانب الصيغ العامة المسترخة بينهم حول الصعلوك جواب
الافاق • ويظل حديث بطوله المغرب هبا فى حاجه إلى ذلك القاسم
المشترك الذى تعاوره الشعراء فى صور سليليه ، ومواقف انهزامية
امام لوحه الموت ، وما حولها من صور الصدى ، والقبر ، والفتنة
الخلود ، وشحوى الهامة ، وتجاوب أحجار القناس معها ، وشكواها
المتدرة » « فهى لوحة تكمل المنطق الواقعى فى رسم الشخصية
بين قمة صعودها وصمودها ، وبين أدنى صور انهيارها وتدهورها ،
لا امام العدو أو القبيله أو البطل من الخصوم ، بل أمام قوى الغيب ،
ومشخله الموت ، وحتمية القدر التى تمثل أبعد صور الاغتراب
واشدها على نفسه عنفا ، ولها قهراً •

ومن هنا يبرز القاسم المشترك أيضا فى رسم هذه الجوانب
لشخصيه المغامر فى سبيل اغترابه ، وكأنها الوجه الأول الذى يبرز
فى ابناء القصصى للأقصيدة ، خاصة فى تلك المواقف الإيجابية التى
تحكى قصة البطولة وتعرض نموذج الاغتراب بما لا يشكك فى
صلابتها وصدقها ، وهو ما نراه موزعا فى عالم الصعاليك ، وكأنه تتنيد
تعارفوا عليه ، وتعارف عليه معهم حاتم الطائى حين عرض لوحته
الحريفة حول ملامح شخصية الصعلوك المغترب ، بين موجبهها
وسالبها قائلًا :

ولن يكسب الصعلوك حمداً ولا غنى
إذا هو لم يركب من الأمر معظما
يرى الحمض تعذيبا وإن يلقى شبعة
بيت قلبه من قلة الهم مبهما
لحى الله صعلوكا مناه وهمه
من العيش أن يلقى لبوساً ومطعما

ينام الضحي حتى إذا ليله استوى
تتبعه مثلوج الفؤاد مورما
مقيما مع المترين ليس بيارح .
إذا كان جدوى من طعام ومجتما .
ولله صعلوك يساور همه .
ويمضى على الأحداث والادهر مقدما
فتى طلبات لا يرى الخمص ترحة
ولا شعبة إن نالها عذ مغنما
إذا ما رأى يوما مكارم أعرضت
تيمم كبراهن ثلث صمما
ترى رحمه أو نبلة ومجنه .
وذا شطب غضب الضريبة مخدما
وأحناء سرج فاطر ولجامه
عتاد فتى هيجا وطرفا مسوما

فلا تكتمل لديه فكرة البطولة إلا فى عالم المغترب أيضا من خلال
فخره بشيئته واختراقه الأحوال ، التى يرمز بها أيضا إلى اغترابه
فى ظلمة الليالى . الحالمكة التى يعجز الجبان الرعديد عن مواجهتها
على النحو الذى رأيناه لدى المغترب الشجاع ، فإذا الصعلوك يجد
ذاته فى ميزان الرجولة والبطولة من خلال جرأته وشجاعته ، فهما رصيده
الأول الذى يكتمل بعفة نفسه ، فلا يعرف هدوء ولا حتماً لمجرد
أكية يجدها فيملاً بها بطنه ، أو كسوة يلقاها فيستر بها جسده ،
فكانها أمور لا تستحق من الصعلوك أن يحيا من أجلها كغاية حياة ،
بل يظل منهجه الحقيقى مرصودا فيما يؤديه من صور الخير وقصص
البطولة ، ومغامرات الفارس المغترب الذى يعرف بقوة همته ،
وتجاوزه للأحداث الكبار ، قد يشغله جوعه ، ولا يعوقه شبعه ،
ولا يدفعه إلى التراجع صعوبة الطريق أو وعورة الهدف ، إذ لا بد
له أن ينال حقوقه ، وأن يبيلور فلسفته فى سلوك عملى ، يتوحد

فيه مع سيفه ورمحه ونرسته وفرسه وسرجه ، وهو توحد لأبد منه
 — كما رأينا — عند عروه ضمانا لتعويض الصلوك حسه القبلى
 المفتقد ، فكان اغترابه متبعا مع أدوات قتاله ودفاعه ،
 إلى جانب ذلك الحس الطائفى الخاص الذى تحكمه فلسفته ،
 ويفرضه تفرد + فإذا تجاوزنا هذا الحس القصصى الذى بلورته
 فخرة البطل المغترب لدى الشاعر الصلوك بدأ — على مستوى
 المعالجة الفنية — شديد الدقة فى تناوله لمساته ، سواء من خلال
 اللعبة الحوارية التى يديرها مع زوجته ، بين أقواله لها فى الأبيات
 السبعة الأولى ، إلى معاودة رده عليها فى البيت (١٢) ، ثم تناوله
 لصورتى الصلوك الخامل والمجد ، ليبدو أقرب إلى السرد ومنطق
 الاستشهاد على مقولته ، إلى معاودة حديثه فى حرص شديد عن
 « نحن » ، وقد حصرها — كما هو واضح — فى إطار الصلعة ،
 فبدت الصورة مزدوجة بين صلوك وقبلى ، بين مدافع ومهاجم ،
 ومحارب ومتخاذل ، وهو ما تحمله صورة نفس المخطر (٢٢) ، والتى
 توازى تماما نفس المغترب ، مع ما صاحبها من رصيد الأسماء ،
 إلى التهديد والوعيد لمن لا يخافهم ، إلى مشهد الخيل وطعن السيوف
 والرماح ، إلى الفخر بالإغارة على القوافل بين الجبال ،
 وفى الوهاد من الأرض ، إلى التصريح الختامى بصورة « مال المقتر » ،
 و « أضياف المساجد » التى لا يقصد الشاعر أبداً إلى تجاوزها
 فى عالم صلكته ، إلا أن تظل رموزا لحال المغترب ، واستعداداته الدائم
 لاستضافة من يشبهه فى منطقة اغترابه .

وإذا كانت القصصية هى المعلم الفنى الأول للقصيدة ، فإن صور
 المعالجة الفنية تظل واضحة الدلالة على البعد الإنسانى الذى قصد
 الشاعر إلى رسمه سواء فى لغة التكرار التى عرض لها فى حوار
 مع زوجته ، فكانت رموز المرأة لديه بمثابة بطل ثانوى ، يدفعه إلى
 إقرار فلسفته فحسب ، ويمنحه فرصة البداية لخوض معاركه ، وهو
 ما تحتويه الأبيات (١ ، ٢ ، ٥ ، ٨ ، ١١ ، ١٧) ، وهى لغة أيضا

طرحها من منطقتي الفقر والغنى إلى السواء ، هُبدت موزعة المتناهد بين
 لحركة الصعلوك في ارض بعيدة في الإبيات (٥ ، ٨ ، ١٩ ، ٢١ ،
 ٢٧) ، إلى جانب مجموعه الرموز انقبالية التي عكستها الأبيات
 (٤ ، ٩ ، ١٦ ، ١٩ ، ٢٣ ، ٢٥ ، ٢٦) وما صاحبها من تصوير
 لالهرية الصلوك في أرض بعيدة في الإبيات (٥ ، ٨ ، ١٩ ، ٢١ ،
 ٢٢ ، ٢٧) لتلتقي في النهاية تلك الخطوط فخرسم للشاعر شخصيه
 البطل المتغامر ، كما ارادها لنفسه مغتربا من خلالها ودعمها فنيا
 بتلك الألوان التصويرية التي كتى بها عن الموت (٣) ، وعن الفقر
 (٧ - ١١) ، وعن الهلاك وهميته (١٩) ، وكلها تنسق مع خط الاغتراب
 الذي رسمه لنفسه وأصر على اقتحامه ، إلى جانب انشراح المباشرة
 التي ازدحمت بها الإبيات ، تم تلك الألوان النفسية التي صورها
 أيضا في الإبيات (١٦ ، ١٩ ، ٢٠) ثم الألوان البديعة التي أتت
 موزعة بين الإبيات بلا كلفه أو مشقة ، وكأنها راحت تخدم الصورة
 والتأثير بلا تعسف ولا صعوبة ، على نحو ما عكسته الأبيات
 (١ ، ٢ ، ٤ ، ٨ ، ١٥ ، ١٧ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢٥) • ومن خلال
 هذا التوقف السريع عند النص تظل قصيدة عروة بمثابة معلم واضح
 من معالم اغترابه ، تحكى قصة ذلك الاغتراب ، وسلوك البطل الصعلوك
 داخل دائرة طائفته ، وفي إطار متكامل من التوحد الموضوعي بين
 صورها وتقاريرها ، إلى جانب تلك الوحدة النفسية العميقة التي تشد
 كلا من أبياتها إلى الآخر ، دون تفكك أو كلفة أو تزديد ، وبذا بدت
 القصيدة كشفا لنفسية البطل المنبوذ ، وطرحا لفلسفة حياته البغيضة ،
 وانعكاسا لنقمة على الأنظمة القبلية ، ورغبة في تجاوز قيود اقتصادية
 وفروق طبقة كادت تمزق إنسانيته ، وانطلاقا إلى عالم أكثر رحابة
 واتساعا لقبول طموحه ، وتحقيق حلمه على مستوى رفاهه من الصعاليك
 جميعا ، ممن التفوا في عالم الاغتراب فكانوا هم الغرباء ومنهم ظهر
 أفضل شعرائه ، وأقدرهم على تصويره •

الوجودى المفترب فى التجربة النواسية

تعددت السياقات النفسية والاجتماعية التى صدرت عنها الدراسات المتعددة فى محاولة تفسير شخصية أبى نواس فى لوه وخمره ، ومجونه وغزلياته ، وزندقته •

وبدت كل محاولة منها فى حاجة إلى معطيات من خلال الدراسات النفسية أو الاجتماعية ، بما يكفى لاستكشاف ما وراء فن الشعار من ناحية ، وما انتهى إليه من نتائج تزيدنا فهما له ، وإدراكا لحقيقة نفسه وعمق دوافعه من ناحية أخرى •

فإذا تجاوزنا النسق الاجتماعى ، أو السياق النفسى للشاعر ، ظلت منطقة فكره فى حاجة إلى مزيد من الاستكشاف والتعرف ومحاولة الاستبتيان ، ليظل السؤال واردا حول منهج تفكيره على الصعيد الفلسفى أو الإنسانى ، وهنا لا يجب الاكتفاء مطلقا بالقول بمشاركة المرجئة فى فكرها ، أو تردده على مجالس المتكلمين ، أو حضوره المناظرات ومجالس الجدل ، بل يجب تبين أسلوب الشاعر فى الفكر ، وطبيعة رؤيته للكون ، وإنفسه ، وللموجودات من حوله من خلال هذا المنظور الفلسفى • ومع هذا كان له موقف واضح من مذاهب الجدل والكلام فى عصره ، يفى بفلسفة « اللذة » التى لم يرد لنفسه بديلا عنها انتظارا منه للعفو الإلهى المطلق منذ راح يردد :

لا بأعمالنا نطيق خلاصا

يوم تبدو السمات فوق الجباه

غير أنا على الإساءة والتف

ريط نرجو احسن عفو الإله

فهو يكاد يبطل العمل وميادينه ، ويمضى إلى مذهب الإرجاء وأنصاره فى الاكتفاء بالتصديق بالقاب ، على اعتبار أن مرتكب الكبيرة ليس معدودا فى الكفار ، ومن ثم فلا يخلد فى النار •

وإذا بالشاعر يتخذ من الإرجاء فتحة لارتكاب الآثام بلا وجل ،
بل الدعوة إليها ، فكان يتواصى مع رفاقه بالاستتكار من المعاصي لأنه
يضمن من قبله الله عفوا شاملا :

تكثر ما استطعت من الخطايا
فإنك بالنسبة ربنا غفورا
ستبصر إن قدمت عليه عفوا
وتلقى سيديا ملكا كبيرا
تعض ندامة كفيك مما
تركت - مخافة النار - السرورا

والى جانب الإرجاء تراه ساخرا من غير أهله ممن تحاوروا حول
مذاهب أخرى ، ورفضوا فكرة العفو الإلهي ، فلم يشأ إلا أن
ينيلهم من أذى لسانه بعضا من سخريته شعرا ، على نحو ما وجهه
إلى إبراهيم النظام من كبار فلاسفة الاعتزال ، ومن الرافضين
لذهب العفو عن مرتكب الكبيرة :

فقل لمن يدعى في العلم فلسفة
حفظت شيئا وغابت عنك أشياء
لا تحظر العفو إن كنت امرءا حرجا
فإن حظركه بالدين إزراء

ومع إصراره على فلسفة المرجئة التي اختارها لتتنسق مع
سلوكه ، تراه قلعا حائرا إزاء القائلين بالجبر ، وإذا به يميل إليهم
أحيانا فيبدو جبريا ، مما يؤكد هذا القلق لديه على نحو ما يشي
به قوله :

يا بشر مالي للسيف والحرب
وأن نجمي للهو والطرب
إذا رأيت السراة قد طلعا
ألجمت مهري من جانب الذنب

همى إذا ما حروبهم غلبت
أى الطريقتين لى إلى الهرب
لو كان قصف وشرب صافية
وجدتني ثم فارس العرب

فإذا تجاوزنا رؤيته الفكرية من منظور ضجيج العصر على هذا
المستوى المساجن تراءت له صورة فى الدراسات الأدبية التى عرضت
للحياته ، أو فنه الشعري ، فبدأ من خلالها عابثاً متماعناً ، فاحشاً
مستهتراً ما جنى ساخراً من الحياة إلى حد بعيد ، كما بدأ من خلال
التحليلات المختلفة لشخصيته فى صورة - أو صور - من التطرف ،
على النحو الذى فسره الأستاذ العقاد من فرجسيته التى رآها مفتاحاً
لإباحيته المتهتكة ، وتفسيراً لآفاته كبيرها وصغيرها ، وهو ما أهض
فى تناوله تحت مسميات الاشتناء الذاتى ، أو التوثيق الذاتى
أو لازمة التلبيس أو التشخيص ، أو لازمة العرض أو لازمة
الارتداد^(٢١) .

وكذلك بدأ للدكتور النويهي شديد التيهك ، منحرف الشخصية ،
يعانى من عقدة رابطة الأم ، والقهر العصبى للمدمن ، والشعور
بالذنب ، مما قد يصل إلى درجة الندم والاستغفار^(٢٢) .
كما بدأ فى دراسة عبد الحليم عباس من خلال مركب « أدلر » فى
عقدة الشعور بالنقص ، وهو ما عكسه موقفه من الفخر بالعصبيات
والرغبة فى التفوق فى الخمريات ، وهو ما برز لديه أيضاً فى جنون
النقص والتهمدي^(٢٣) .

ثم بدأ فى دراسة على شلق من خلال عدة خطوط فكرية ونفسية ،
تلتقى محاورها عند التحظى والمخالفة ، والسيادة والفحش ، والفناء
والصراع مع القدر ، وفى النهاية يراه واحداً من المفكرين الأحرار^(٢٤) .

(١) الحسن بن هانئ ٢٤ (٢) نفسية أبى نواس -

(٣) أبو نواس -

(٤) أبو نواس بين التحظى والالتزام -

ونظرا لما سارت عليه هذه الدراسات من دقة المنهج ، والإكثار من الشهود والتفاصيل ، بما يجعل من نافذة القول الوقوف عند شواهد منها ، وهى ميسرة بين يدي القارئ يحسن تجاوز ما ورد فيها تفصيلا ، وتكفى هذه الإشارة ، لنحاول أن نضيف إليها ذلك البعد الفلسفى ، الذى يمكن من خلاله استكشاف الجوانب الفكرية لدى أبى نواس الشاعر والمفكر ، وهو ما يمكن طرحه — بداية — من منظور الوجودية التى يمكن أن تفسر سلوكه فى إطار عصابته التى تزعمها ، واعتد كثيرا بتلك الزعامة فى إطار مجتمعه الذى رفض من تقاليده ما يتنافى مع إحساسه بوجوده الفعلى الذى تشغله فيه مشكلاته الخاصة ، بل تحكمه تلك المشكلات فى علاقته بكل من يتفاعل معهم سواء من مدمنى الخمر ، أو غيرهم من طبقات مجتمعه . ومن هنا تبدأ وجودية أبى نواس فى الطفو على سطح أفكاره ، انطلاقا من إدراكه لطبيعة حقيقته ومصيره ومعاناته ، من خلال زحام تجاربه الحية التى يمر بها ليصبح الوجود الإنسانى لديه واردا على طريقة تحديد الفلاسفة لهذا الاتجاه (فالإنسان الوجودى فرد يتفاعل مع الوجود والحياة من خلاله تجربته الحية التى لا يستطيع أحد غيره أن يحل محله فيها) (١) .

وبهذه الصورة يظهر أبو نواس مترجما تجربته ، وحاكيا شخصه فى كثير من شعره ، على منهجه فى قوله حول الحانة والندماء والكأس (٢) :

ودار ندامى غظلوها وأدجوا
بها أثر منهم جديد ودارس
حبست بها صحبى فجددت عهدهم
وإنى على أمثال تلك للحابس

(١) مدخل إلى الفلسفة (مهران) ٨٩

(٢) ديوان أبى نواس ٣٦١

ولم أدر منهم غير ما شهدت به
بشرقي سسابط الديار البسابس
أقمنا بها يوما ويوما ، وثالثا
ويوما له يوم القرصل خامس
تدور علينا الراح في عسجدية
حبثها بأنواع التصاوير فارس
قراراتها كسرى وفي جنباتها
مها تدريجها بالقصى الفوارس
فللخمر ما زرت عليه جيوبها
وللماء ما دارت عليه القلائس

إذ تبدو الخمر بهذه المواصفات ، وكذا بمجالسها ، محوور
تفاعل الشاعر وتواصله مع وجوده ، بل تصبح محور انتصاره على
الزمن :

صالوا على الدهر باللهو الذي وصلوا
فليس حبلم منه بمبثوث

فهى التجربة الحية التى يرى نفسه فيها زعيما للرفاق ، يمارس
سلطانه من خلالهم على طريقته التعبيرية فى « حبست ، جددت ، وإنى
لحابس ، ولم أر منهم ... » ، ثم ينصرف عن إمرته إلى ضرب من
التوحد معهم ، فقد انخرط فى سلك الجماعة التى خضعت له ، وهم
جميعا راحوا خضوعا للخمر من خلال ضمير الجماعة إزاء « الأنا » .
وضمير « هى » إزاء « الآخر » ، على نحو ما احتوته الأبيات فى
« أقمنا ، علينا » ثم الراح ، حبثها ، قراراتها ، جيوبها ...
على أن التجربة الفردية لديه لا تقف عن هذا الحد بقدر ما
تتجاوزها لتتحول إلى تجربة إنسانية قابلة رافضة معا ، فهى قابلة
للجماعة التى تلتحم معها ، وترسف فى فكرها ، والثى يحلو له أن
بطلق عليها « عصابة سوء » فى أشباه قوله :

عصابة سوء لا ترى الذهر مثلهم
وإن كنت منهم لا برئياً ولا صفراً

وهي رافضة لجموعة الأفكار الجامدة التي رأيتها تجور على
على الواقع الجديد للشاعر ، فربما صرفته إلى ماض لا جدوى من
وراء اجتزاره ، وهو ما يمكن تأمله في موقف أبي نواس من المقارنه
بين الأطلال والخمر ، باعتبار الدلالة الرمزية لكل منهما على العروبة
والقدم ، أو على الفارسية والجدة ، على نحو من قوله (١) :

دع الـرسم الذي دثرا
يقاسى الريح والمطرا
وكن رجلا أضاع العلم
م في اللذات والخطرا
الم تر ما بنى كسرى
وسابور لمن غبرا
منازل بين دجلة والـ
فرات تقيأت الشجر
بأرض باعد الرحمن
عنها الطلح والعشرا
ولم يجعل مصايدها
يرابيعها ولا ونصرا
ولكن حور غزلان
تراعى باللال بقر
فذاك العيش لا سييدا
بفقرتها ولا وبسرا
بعازب حرة يلقى
بها العصفور منجرا

(١) ديوان أبي نواس ٣٣٨ .

إذا ما كنت بالأشياء
 في الأعراب معتبرا
 فإنك أيما رجل
 وردت فلم تجد صدرا
 ومن عجب لعشيقهم الم
 جفاة الجلف والصجرا
 تعد الشيخ والقيصوم
 م والمفتهاء والسمر
 جنى الآس والنسري
 ن والسوسان إن زهرا

إذ تراه يرسم العروبة رهناً بذلك القدم في : رسم دارس ، طاح
 وعشر ، يرايع ووجره ، القفر والوبر ، الجلافة والضجر ، الشيخ
 والقيصوم ، في مقابل رموز الحدأة التي بلورها في : اللذات ،
 الشجر ، حور الغزلان ، الآس ، النسرين .

وتبدو هذه اللغة نمطا مكررا يثيب في ديوانه ، وكأنما بدا
 مغرما بتصوير واقعيته المسادية ، من خلال الثيل الدائم من القديم ،
 وهو ما يطرحه أيضا في قوله ساخرا متهكما (١) :

أيا باكي الأطلال غيرها البلى
 بكيت بعين لا يجف لها غروب
 أتنتعت دارا قد عفت وتغيرت
 فإني لما سالت من نعتها حرب
 وندمان صدق باكر الراح سحره
 فأضحى وما منه اللسان ولا القلب
 ثأنيته كيما يفيق ولم يفيق
 إلى أن رأيت الشمس قد حازها الغرب

فقام يخال الشمس لما ترحلت
فنادى : « صبوحا » وهى قد قربت تخبو
وحاول نحو الكأس مشيا فلم يطق
من الضعف حتى جاء مختبطا يجبو
فقلت لسباقينا : اسقه فأنبرى له
رفيق بما سمناء من عمل ندب
فناولاه كأسا جلّت عن خماره
وأبعه أخرى فثاب لها لب
إذا ارتعشت يمناء بالكأس رقصت
به ساعة حتى يسكنها الشرب
فغنى وما دارت له الكأس ثالثا :
تعزى بصبر بعد فاطمة القلب

فهو يضعك أمام لوحين متباعدين ، يحصر مقومات أولاهما : فى
أطلال وبلى ، وبكاء ، وعفاء ، وامحاء ، فى مقابل ثانيتهما بين ندماء
صدق ، وراح ، وسكر وتخبّط السكير ، ومشهد السباقى والكأس
والشرب ، والغناء ، وهى المنطق الذى انطلق منه أيضا وردده فى
تناوله للعربى بإعتباره شقيا فى قوله الهجومى المشهور وقد زحمته
انتهاماته له (١) :

عاج الشقى على رسم يسائله
وعجبت أنسأل عن عمارة البلد
لا يرقى الله عينى من بكى حجرا
ولا شفى وجد من يصبو إلى وتد
قالوا ذكرت ديار الحى من أسد
لأدر درك قل لى من بنو أسد ؟
ومن تميم ومن قيس وإخوتهم ؟
ليس الأعاريب عند الله من أحد

دع ذا عدمك واشربها معتقة
صفراء تعفق بين الماء والزبد
من كف مختصر الزنار معتدل
كغصن بان تثنى غير ذى أود
فجاءنى بسلاف لا يجف بها
ولا يملكها إلا يدا بيد
كم بين من يشتري خمرا يلذ بها
وبين باك على نوى ومنتضد

إد يتكل موقفه بين القدم والحداته من خلال العروبة وقد
ملها في رموز القدم والتسقاء ، والرسوم البالية ، والصبوه إلى
الوتد ، وبكاء الحجر ، وبكاء ديار الحى ، وتحقير مكانة « الأعراب »
من خلال ما عدده من أسماء القبائل ومن خلال الفارسية اتى صورها
رمزا جيسده في ذاته « عجت » ، ثم في الخمار والخمر المعتقة ،
ومزجها ، وساقبها الذى يجعله موضوعا للغزل ، ورحيقها ولذة
السارى . فهو يجد نفسه حيث ينعدم وجود الآخر الذى يتحداه ،
بل يحاول إسقاطه حين يحيله إلى موضع لسفريته وهجائه .

واسـتـمـرّـأ فـى هـذا التـحـلـيـل لـوـجـودـيـتـه تـتـراءى لـنا التـجـرـبـة
لديه باعتبارها منبع كل معرفة يدعيها ، ويفاخر بها ، كما تبدو الأساس
الأول لخبرته الشخصية التى تكاد تتوارى خلف المحسوسات فحسب ،
فلا تكاد تتسق مع الحس الغيبى الذى تدعو إليه العقيدة ، وهو
ما سنعرض له فى حينه بعد ذلك . إذ يظل ما يشغلنا هنا هو انحصار
تلك التجربة فى حدود « الأنا » المتضخمة التى تأبى الانصراف عن
المتعة ، بل قد تنصرف عن الرفاق إليها ، إن هى تعارضت معها ؛
فلا يمكن أن تعادل بشيء آخر فى عالمه ، فإذا ما أعوزه النديم انصرف
إلى شربها وحيدا بلا ندماء ، وإن بدا غير مرحب بذلك ، إلا ان يخضع
لطلبه فيها قهرا :

نادمتها إذ لم أجِد مسعدا
أرضاه أن يشركنى فيها
تربتها صرفا على وجهها
فكنت ساقيةا وحاسيةا^(١)

على أن هذا الموقف لا يطرد لديه فى مقابل الصور المكررة
حول المجالس والندماء ، والطرب والغناء ، وشروط المدامة وعدد
الندماء ، فهي الخبرة الشخصية التى لا يعدل بها أى شئ آخر إذا
افتقرت أمامه السبل .

ومن هنا يتحول الشاعر إلى ذلك « الإنسان الفرد » ممثلا فى
ذاته بالطبع ، فيرى فيها — ومن خلالها — مقياس كل الأشياء من حوله ،
وربما أصبحت مقياس العالم كله من وجهة نظره ، ومن ثم لا يهمه
أن يتجاوز كل التقييم فى سبيل متعة تلك « الأنا » المتوهجة ، حتى
وإن خض على الإباحية ، وجاهر بالمعصية ، وأعلن الفسوق والتمرد ،
وما أكثر هذا كله عنده على شاكلة قوله^(٢) :

قل لمن يبغي صلاحى
بعت رشدى بالطلّاح
ظفرت كف أريب
باع برا بجنّاح
أطيب اللذات ما كا
ن جهارا بافتضاح

وكثير لديه أيضا مطلب الجهر على نفس المستوى من الصراحة
العلنية التى لا يركن إليها من قبل قوله فى مواقف أخرى :
ألا فأسقنى خمرا وقل لا : هي الخمر
ولا تسقنى سرا إذا أمكن الجهر
فعيش الفتى فى سكرة بعد سكرة
فإن طال هذا عنده قصر الدهر

(٢) نفسه ١٦١

(١) الديوان ٦٧١

وما الغبن إلا ترانى صاحيسا
وما الغنم إلا أن يتعتعنى السكر
فبح باسم من تهوى ودعنى من الكنى
فلا خير فى اللذات من دونها ستر
ولا خير فى فتك بغير مجانة
ولا فى مجون ليس يتبعه الكفر^(١)

وهى فلسفة جد غريبة لدى الشاعر ، فكأن التصريح والمجاهرة
لم يأتيا لديه عفوا ، بل يشترط إتيانها عن قصد منه وعمد إلى هذا
الإعلان كجزء من حياته وعالمه ، وهو يرى فى كل مقومات اللذة ما يمكن
عرضه ، ومن ثم يدعو إلى نشره ، أو ما قد يتفنى باللمح إيبه
فى مواضع أخرى أيضا على نحو قوله مصورا زعامته لأفراد عصابته ،
منخذا من وقت الظهيرة مؤشرا زمنيا ينمو به نحو تلك المجاهرة :

وفتيان صدق قد صرفت مطيهم
إلى بيت خمار نزلنا به ظهرا^(٢)

وهو ما قد يتنافى مع الواقع المعاش ، والذي طرقه انشاعر
نفسه كثيرا ا حين اكتفى بتصوير واقعه « الواقعى » فى أكثر من
تصديده على نحو قوله :

ولليل جلاب علينا وحولنا
فما إن ترى إنسا لديه ولا جنا
يصاحبنا إلا سماء نجومها
مركبة فيها إلى حيث وجهنا^(٣)
أو قوله :

فى فيلق الدجى كاليم ملتظم
طام يحاربه من حوله النوتى

(٢) نفسه ٢٤٢

(١) الديوان ٢٤٢

(٣) نفسه ٥٩٧

أو تصوير فزع صاحبة الحانة حين يطرقون بابها فى وقت متأخر
من الليل :

فلما طرقتنا بابها بعد هجته
فقلت : من الطارق قلنا لها إنا

شباب تعارفنا ببابل لم نكن
نروح بما رحنا إليك هأدلجنا^(١)

إذ يشير من خلال جلباب الليل الأسود ، وجن الليل ، ونجومه ،
وفيلق الدجى ، وكثافة الظلام ، والوصول بعد الهجعة ، والإدلاج أو
انسرى ليلا ، إلى التحديد الزمنى الذى اعتاده الندماء ، قصدا إلى
مغافلة الشرطة ، والذهاب إلى الحانات سرا +
أما التناول الآخر للتجربة فيبدو فيه الشاعر مقياسا لكل شئ
حوله حتى فى هذا التحديد الزمنى غير الواقعى ، وهو ما يرمى إليه
من تلك المجاهرة فحسب +

ومن هنا يبدو الشاعر صادرا عن واقعه بهذا المعنى «الوجودى»
الذى يتخذه موضع خبرته الخاصة ، ومعرفته المتميزة ، حتى ليرتدى
ثوب الناصح الوحيد الذى يملأ على النديم شروطه ، حتى يكون أهلا
لمنادمته بل ليستحق أن يشرب الخمر أصلا ، على النحو الذى
ينترجمه قوله :

وخذا إن شربت وميض برق
فإن القطر بعل الكبروم
ولا تسق المدام فتى لئىما
قلست أهل هذى للئيم
لأن الكرم من كرم وجود
وماء الكرم للرجل الكريم^(٢)

(١) الديوان ٥٩٧

(٢) نفسه ٥٤٥

كما يظل واردا لديه تلك الصيغ المخدرة التي يديرها حول إحساسه بوجوده الحقيقي على المستوى الإنسانى من خلال سطوته على انجماعه ، وهى سيطرة يعدها الفعل ، ويطلق بها السلوك الشخصى للشاعر من خلال ممارسته الكاملة لحريته فى ان يختار سلوكا ما ، ورفاقا بعينهم ، دون أن يستسلم بالانقياد للجماعه ، خاصة إذا تراءت صيغته على درجه من العداوة لتلك الجماعه ، أو اننفير من سلوكها على نحو ما عرضه فى قوله (١) :

ذهب الناس فاستقلوا وصرنا
خلفا فى أراذل الناس
كما جئت أبتغى الفضل منهم
بدرونى قبل السؤال بياس
وبكوا لى حتى تمنيت أنى
مفلت عند ذاك رأسا براس
فى أناس تعدهم من عديد
فإذا فتشوا فليسوا بناس

فهو يتناول فى الأبيات شكواه من الناس ، بما يكفى لانصرافه عنهم ، ويعلن رغبته فى الاغتراب عن عالمهم إلى عالمه هو ، أو عالم رفاقه على أكثر تقدير ، وهو موقف يدفعه إلى مزيد من الإحساس بماهىة « الأنا » من خلال حريتها المطلقة فى إطار طائفاتها ، أو نفي إطار عالمها الخاص الذى تحس فيه تفردا وتميزا .

فإذا انتقلنا إلى منطقة « الحرية » فى الفكر « الوجودى » وجدناها تنعكس أيضا من خلال كثير جدا من شعر أبى نواس . خاصة حين يصور شعوره وعواطفه ، وانفعالاته وشهواته ، فإذا به يتوقف عند الخمر يتحاور معها ، ولا يريد أن ينصرف عنها إلى غيرها ، فيقول :

(١) الديوان ٣٩٢

يا خاطبي القهوة الصهباء يمهرها
 بالبرطل يأخذ منها ملة ذهباً
 قصرت بالراح فاحذر أن تسمعها
 فيحلف الكريم ألا يحمل العنبا
 يني بذلت لها لما بصرت بها
 صاعاً من الدر والياقوت ماثقها
 فاستوحشت وبكت في الدن قاتلة :
 يا أم ويحك أخشى النار واللهيا
 فقلت : لا تحذريه عندنا أبدا
 قالت : ولا الشمس ؟ قلت : الحرق قد ذهباً
 قالت : فمن خاطبي هذا ؟ فقلت أنا
 قالت : فيعلى ؟ قلت : المراء إن عذبا
 قالت : لقاحي فقلت : الثلج أبرده
 قالت : غبيتي فما أستحسن الخشبا
 قلت : القناني والأقداح ولدها
 فرعون قالت : لقد هيجت لي طربا
 لا تمكيني من العسريد يشريني
 ولا اللقيم الذي إن شمنى قطبا
 ولا المجوس فإن الناس ربهم
 ولا اليهود ولا من يعبد الصلبا
 ولا السفال الذي لا يستفيق ولا
 غر الشسباب ولا من يجهل الأدبا
 ولا الأراذل إلا من يوقرنى
 من السفاة .. ولكن اسقني العربا
 يا قهوة حرمت إلا على رجل
 أترى فأتلف فيها المال والنشبا^(١)

ومن هنا يكاد ينوء بمسئولية الخمر ذاتها ، إذ يحيل الموقف إلى حوار معها دفاعاً عنها ، ورغبة فيها ، بل رغبة في احتياز من يحتسيها طبقاً لشروطه التي تملئها عليه مسئوليته المحدودة ، وهي مسئولية لا تكاد تتجاوز الخمر والأنا ، وعصاة السوء التي نزعها • وفيما عداها تخيب عنه كل صور تلك التبعة ، وتطفو على السطح دائماً تلك الحرية المطلقة التي كادت تفتقد قانوناً منظماً يهيمن عليها ، ويضبط حركتها ، ومن ثم بدت حرية أقرب إلى المرضي ، وهو ما يؤدي — حتم — إلى ضروب من القلق الأخلاقي ، كتسفيها ما يردده من اللوم ، ولحظات مراجعة النفس والندم الذي لا يستجيب له ، بل يظل على عناده وكبريائه •

وملحة باللوم تصيب أننى
بالجهل أوتر عيشة الشطار
بكرت على تلومنى فاجبتها :
إنى لأعرف مذهب الأبرار
فدعى الملام فقد أطعت غوايتى
وصرفت معرفتى إلى الإنكار
ورأيت إتيانى اللذذة والهوى
وتعجلى من طيب هذى الدار
أحرى وأحزم من تنظر آجل
علمى به رجم من الأخبار
ما جاءنا أحد يخبر أنه
فى جنة مذ مات أو فى نار

فهو يشكل لوحته من لوحة المعرفة الكبرى التي يعي أطرافها بين مذهبي الشطار والأبرار ، لينتقى منها الاتجاه الأول رافضاً اللوم ، ومقبلاً على الغواية واللذة والهوى • وكأننا نجده هنا يعيش مع هذا القلق ، بل يتعايش معه فى سلام ، وإن حاول منه الفلاص بهدوء وأضح من خلال رفضه للوم دون أن يجد فى البحث عن وسيلة

ناجعة تؤكد هذا الرفض لديه على طريق مجتمع يعرف الإسلام ،
بل راح يفرض رؤيته على كل ما حوله ، على اللائم ، ومقومات العقيدة ،
وموقف الإثنا مما نعهده ثورة صارخة تزدحم بروح التحدى والعصيان
المعلن ، حين يتطرق فى استهتاره لصالح « الأنا » على حساب
نك ما حولها •

وكان هذا ديدنه فى صراعه مع الوجود ، وتصويره نوبات
أوحشة والقلق ، وحالات اليأس المكررة ، وهو ما يتردد أيضا
فى قوله (١) :

أعاذلنى أقصرى عن بعض لومى
فراجئى توبتى عندى يخيب
غررت بتوبتى ولججت فيها
فشقى اليوم جيبك لا أتوب !

إذ يبدو شديد الولع بالتحدى والسخرية ، وبالرفض أيضا ،
على قبح تناوله للمواقف ، حين تتساوى لديه الرذيلة والفضيلة ،
والحرام والحلال ، إذ تذوب الفواصل ، ومعها تسقط القيمة :

يلأئمنى الحرام إذا اجتمعنا
وأجفوا عن ملاءمة الحلال (٢)

ما يدفعه إلى مزيد من التحدى الذى يكاد يدخل به مرحلة العندة
النفسية التى ربما ترجم جانباً منها قوله المشهور :

دع عنك لومى فإن اللوم إغراء
وداؤنى بالتى كانت هى الداء

أو قوله :

فما زادنى اللاهون إلا حاجة
عليها لأنى ما حبيت صديقها

وهو ما يصل إلى نفس الدرجة حين يقول مضحياً بكل شيء ،
ومجاوزاً لنتائج الاثم :

إن كنتما لا تشربان معي
خوف العقاب شربتها وحدي^(١)

فهو يستجمع من نفسه شجاعة « الوجودى » وجراته وفجوره
فى مواجهة كل ما حوله سبيلاً إلى إثبات حريته المطلقة ، ومن هنا
ومن غيره أيضاً - يتهاوى ذلك الدفاع الذى اصطنعه الدكتور الذويبى
حول مسلكه حين رآه « لم يفكر طويلاً فى معضلات الدين ومشكلات
الفلسفة ، فإن حاول أن يتخذ سمة الفكر الجاد المتشكك فى بعض
أدبيات له ، فهذه دعوى يكذبها سائر شعره ووقائع حياته ، وأبو نواس
ما شك قط فى البعث ، وما يعقبه من المثوبة والعقاب ، وإن حاول
أحياناً أن يخادع نفسه ويقاوم إيمانه العميق ، فكلها محاولات لتخدير
ضميره الذى يؤنبه على سوء سيرته »^(٢) .

ولا أدرى كيف اندفع الدكتور إلى حسن الظن بأبى نواس شى
أسوأ موقف فى دراسته من خلال شواهد كثيرة على زندقته وتمرده
على التكليف الدينى ، وشكك الصريح فى الغيبات على طريقة
الزنديق الذى لا يؤمن إلا بما شاهده أو شاهد مثله على حد تعبير
الزندقة أنفسهم ، وإلا فأين نضع ما نظمه على شاكلة قوله متشككاً -
بالتأكيد - فى البعث والمصير :

حياة ثم موت ثم بعث
حديث خرافة يا أم عمرو

فلا شك أن كلمة الحياة هنا وعطف الموت عليها لا قيمة له ،
فهما ليسا موضع شك ولا جدل باعتبارهما من حقائق الوجود الحسى ،
وببقى لديه حديث الخرافة مرهوناً بفكرة البعث بهذه الصراحة التى
لا يحتمل البيت سواها ، ولم يشأ الشاعر أن يخفى معالمها على نحو

(٢) نفسية أبى نواس ١٠٥

(١) الديوان ١٩٣

ما نعرفه مثلا حول قول أبى الطيب بعد ذلك فى طرح المفارقة بين الحياة والموت وما بعدهما :

تمتع من شهاد أو رقاد
ولا تأمل كرى تحت الرجسام
فإن لثالث الحالين معنى
سوى معنى انتباهك والنسام

إذ يظل ثالث الحالين غائما لديه فى ظل ما يستبطنه مفهوم المعنى الخاص ، أما عند أبى نواس فكأنه لم يترك مجالا لتأويل معنى هنا إلا أن يحسم الموقف بهذه الحسية المفرطة التى تغلفها سطحية الفكرة على نحو قوله أيضا :

ما جاءنا أحد يخبر أنه
فى جنة مذ مات أو فى نار

وهو ما كان يمكنه طرحه على لغة الترجيح التى تكشف حيرته أو حتى اطمئنائه إلى شىء على النحو الذى نراه بعد ذلك — مثلا — فى قول أبى العلاء :

وهى الحياة فحفة أو فتنة
ثم الممات فجنة أو نار

فلقد تصور أبو نواس أن كل شىء يظل مجرد عرض زائل أمام بقاء فلسفته الخاصة التى تعطى حياته معناها ، فهى اللفظ والمعنى معاً ، بل تعطى وجوده حقيقة البقاء من خلال غايات ذاتية تجسدت والتقت فى أطر اللذة كما أرادها لنفسه ، وكأنه أراد أن يعيش وحيدا فى تلك الحياة من خلال ضرب من الالتزام الشخصى إزاء ذاته وأذاته ، وبما يرسمه لنفسه من خطط وغايات ترضيه تماما ، ولا يهمه منها أن ترضى غيره إلا حيث يريد أن يكون فى ظل سيطرته ، ومن ثم فهو يرفض أذى ضرب من الرقابة كما رفضه أيضا بشار فى قوله :

من راقب الناس مات هماً
وفاز بالسدة الجسور

أو قوله :

من راقب الناس لم يظفر بحاجته
وفاز بالطيبات الفاتك المهج

مع التجاوز — بالطبع — فى رؤية الوجودى لهذه « الطيبات »
بمقاييسه الفردية الخاصة التى تحطم صخرة القيم حتى تنال منها .

ومن هنا نزع أبى نواس فردية منطرفة إلى حد كبير ،
فهو إنما تنحصر الشاعرة فى إطار تلك الفردية ، دون أن تعير اهتماماً
بمن حوله على النحو الذى مر بنا فى الشواهد السابقة ، وأشباهاها
كثير فى ديوانه ، وهو ما نأده — أحياناً — إلى نزعة تشاؤمية تنحس
فيها انهماك الأنا وإحساسها بالضيق ، وهو ما يبدو رد فعل لهذا
الرفض المتكرر للقيم على نحو قوله :

قالوا : تشك بعد الحج اقلت لهم :
أرجو الإله وأخشى طيز نابذا
أخشى قضيب كرم أن ينازعنى
فصل الخطام وإن أغذت إغذا
ما أبعد النسك من قلب تقسمه
قطربل فقري بنى فكلواذا
فإن سلمت — وما قلبى على ثقة
من السلامة لم أسلم ببغداذا

فهو يستكشف ما فى أعماق من صور اليأس والانهازم ، إلى
جانب الحب العميق الذى يكنه للآخر ، وكأنه صراع ينبىء عن محاولة
للخروج من كآبة أزمنة ، ولكنه فى النهاية لا يتجاوز — على حد تعبير

الدكتور طه - « الاستخفاف بالحياة ، والسخط عليها - والجنوح إلى التساؤم » (١) .

ولعله قصد إلى الاستمرار في مزيد من تساؤمه ، واستمراً تكرر لحظات الندم ، طالما استمر في جدله على حساب العقيدة والقرويع لحريته ، وإنكاره للتكليف وما يترتب عليه من الحساب ، واستمرار تعلقه بحدود التجربة المادية ، والمشاهدة الحسية التي ترجمتها أيضا شواهد السابقة ، وجمعها قوله ، وكأنه الخط الفاصل بين وجوده وعدمه :

يانافلرا في الدين ما الأمر ؟
لا قدر صح ولا جبر
ما صح عندي من جميع الذي
تذكر إلا الموت والقبير

إذ يقترب بحرية فكره من عالم الفوضى التي لا تعرف ضرباً من الضوابط ، ولا تتوقف حتى عند أدنى صور الالتزام في أي من الأطر الأخلاقية وكأنه يعرض أسوأ ما لديه من فكر يعتنقه ، كما يفصح عن أتبع نمط سلوكي يعتد به ، ويصر على الاستمرار فيه وعدم التحول عنه ، مهما بدت سوءاته ورداءته ، حتى لتبدو وجوديته - من هذا المنطلق - أقرب إلى الوجودية الملحدة التي تحاول القضاء على كل القيم الروحية ، بإعلان العداء الصريح للدين ، والرفض الدائم لمبادئه ، مما يترجمه في صور الإسفاف الشديد على نحو قوله مجرداً من شخصه موضعاً للحوار (٢) :

تكثر ما استطعت من الخطايا
فإنك قاصد ربا غفورا
ستبصر إن وردت عليه عفوا
وتلقى سبيدا ملكا مجيرا

(١) خصام ونقد ٣٦٠ (٢) ديوان أبي نواس ٣٠٧

تعض ندامة كفيك مما
تركك مضافة النار السرورا

أو ما يتأكد في أطر أخرى من الإفراط التي يعرضها مثل قوله (١) .

سألت أخى أبا عيسى وجبريل له عقل
فقلت الخمر تعجبني فقال : كثيرها تقتل !
فقلت لله : ففسد راي فقال وقوله فصل :
وجدت طبائع الإنسا ن أربعة هي الأصل
فأربعة لأربعة لكل طبيعة رطل

وكما أعلن عدوانه على دينه وعباداته أعلن كذلك عداؤه لكل المثل
والقيم ، كما سجل موقفه من الوجود والعدم ، فبدأ ممزق الفكر
سقيم الوجدان ، حائرا في موقفه بين الخلق الطيب والتدين وبين
الذكران والتجاوز والتزندق في عالم مزدحم بصور الشك والخلاعة
والهزل والتخلف فربما ظلت فلسفته رهنا بذلك الانقسام على النفس
أو توزع الضمير ليظل أسيرا لحيرته هذه ، مشدودا إلى ذاك الخلق
الذى أم يعرف له نهاية ، ولا حتى فيما عرضه من زهده المؤقت
الذى وزعه بين أبيات من شعره ، على نحو قوله (٢) :

يارب إن عظمت ذنوبى كثرة
فلقد علمت بأن عفوك أعظم
إن كان لا يرجوك إلا محسن
فبمن يلوذ ويستجير المجرم
أدعوك رب كما أمرت تضرعا
فإذا رددت يذى فمن ذا يرجم
مالى إليك وسيلة إلا الرجاء
وجميل عفوك ثم إنى مسلم

(٢) نفسه ٥٨٧

(١) الديوان ٤٨٥

خاصة إذا أدركنا أنه لم ينظم كل مقطوعاته حول الزهد أو
العبادة في فترة توبة نهائية ختم بها حياته ، بل ختم بكثير منها
قصائده الخمرية على نحو ما كان من نظمه في القائية ومطلعها :

وفتية كمصاييح الدجى غرر
شسم الأنوف من الصيد المصاليب^(١)

ليقول بعد نهاية العرض الخمرى المتكامل :
فقد ندمت على ما كان من خطل
ومن إضاعة مكتوب المواقب
أدعوك سبحانه اللهم فاعف كما
عفوت ياذا العلى عن صاحب الحوت

فحياة الشاعر لم تختتم بتلك التوبة المزعومة بقدر ما ختمت
بالتحسر الشديد على الخمر إذا ما حيك بينه وبينها على نحو ما ترجمه
نصحه للزقاق^(٢) :

خليلى بالله لا تحفرا لى القبر إلا بقربل
خلال المعاصر بين الكروم ولا تدنيانى من السنبل
لعلنى أسمع فى حفرتى إذا عصرت ضجة الأرجل

فهو لم ينس فضل فطربل عليه فى سكره وعربدته ، وكيف وقد
جعل رباطه فيها وحجه إليها :

جعلت الصبح فى غنى وبنا
وفى قطربك أبدا ربانطى
فقل للخمس آخر ملتقاها
إذا ما كان ذاك على الصراط

(٢) نفسه ٤٨٣

(١) ديوانه ١١١

إذ يبقى تعلقه بها مستمرا استمرارية تحسره على شربها يوم
أن حرمها عليه الأمين فأوقع هذا التحريم - «لوعة شديدة وكرباً
زائداً عجل بموته» (١) .

وأظن شاعر أبي نواس - بهذه الصورة - يدخل - من باب
أوسع - فى إطار تلك الفوضى الأخلاقية ، إذا كان ثمة لها إطار لديه
أصلاً ، وهو ما يتناقض مع ما يذهب إليه الباحث فى قوله عنه
« أنه كون نظاماً أخلاقياً ، وطريقاً للمعرفة وتغيير الإنسان ، وهنا تكمن
جدهته فى الكشف عن الطاقات المكبوتة فى الإنسان ، وفى تجاوز
الثنائية بين الذات والكون » (٢) .

وكأنه تناسى أن هذا النظام يبدو رخيصاً إلى حد كبير ، وطريق
المعرفة بهذه الصورة يبدو سهلاً يسيراً لا يستحق تسجيل فضل له
أو لغيره حين يتعلق الأمر بثنائية الذات والكون أو كشف الطاقات
المكبوتة ، فالفارقة تظل غريبة بين مقدمة الحكم وبين الحكم نفسه ،
وهو ما أدى بالباحث إلى تسجيل نتائج أكثر غرابة راح يستعذب
فيها ما رفضه أبو نواس من التقليد الشعري الماضى كما رفض
التقليد الدينى !

ومن ثم راح يرحب بتلك الفوضى التى عاشها أبو نواس حين
صور جهوجه القوى « فالفوضى فى مثل هذا العالم هى وتحذها التى
تفتح أبواب الحياة ، وهكذا يكون المجون تعويضاً عن غياب الحياة ،
بل يصبح هو نفسه الحياة » (٣) .

واظنها مقولة لا تستحق التوقف أو المناقشة ، وربما لا تسند

-
- (١) نفسية أبي نواس ١١٦
(٢) الثابت والمتحول ١١١/٢
(٣) نفسه ١١٤/٢

ان تردد اصلا نقلا عن بحث إلا لكشف غرابة موقف أو مغالطات أدلة فى أحكام ربطها بمنطق حريته المطلقة التى دفعته إلى تجاوز النسق الاجتماعى من خلال إعلان عدائه له ، ولكن النسق الاجتماعى شىء والسلوك الدينى شىء آخر مختلف تماما ، يجب ألا يلاؤذ غيه الشاعر إلى لغة : انظروا هاأنذا قادر على ارتكاب معصية ، وهو يعتمد إلى الإعلان ، فقد تهاوت أمامه كل صروح القيم ، فماذا بقى له لضبط حركته ؟ ففى غيبة هذا الضابط الأخلاقى الذى نعتد به فى تشخيص السلوك البشرى دون بقية الكائنات يرتكب الشاعر ما شاء من الكبائر ، ويستمتع بما يتيحه لنفسه أو يتيحه له المجتمع من ضروب المجون •

زيطل هنا تسجيل تحفظ أخير وضرورى حول منطق الصدق الفنى لدى الشاعر ، وقد بدا متنسقا مع نفسه فى معظم صورته ، وبين الصدق الأخلاقى الذى يهمنى فى هذا الموقف من درسه ، إذ لا يجب التعويل على الخلط بين الموقفين ، وإلا ما أمكن دراسة شعر أبى نواس ابتداء ، على نحو ما تنبه إليه القاضى الجرجاني • ولكن طبيعة تناول ونمط الموضوع قد يفرض هذا الفصل بين ضروب الصدق على تعدد مستوياتها وإمكانات تحققها — أو تحقق بعض منها — فى شعر الشاعر ، وهو ما يطرح أيضا فى منطقة التجاوز الأخلاقى الذى يندرج بسبب منه فى أبواب تلك الوجودية •



الفصل الثانى

البحث عن الفكرة

١ — الفكر الفلسفى فى شعر الزهاد والمتصوفة .

٢ — بين الاعتزال وأهل السنة .

(١) الفكر الفلسفى فى شعر

الزهاد والمتصوفة

فإذا تأملنا اتجاهات الزهاد أو المتصوفة باعتبارها أقرب إلى
انظريات الفلسفية ، بدت لنا شديدة القرب من الصن الأدبى ،
على مستوى الأداء ومنهج الصياغة الجمالية ، سواء أدارت فى باب
الشعر أو أبواب النثر ، وكأن الزاهد أو المتصوف — حينذاك —
يؤدى رسالته ، ويصور دوره من خلال عالم الشعراء أو كتاب
النثر الفنى .

ومع تعدد أبواب الزهد فى مراحل الأولى تظهر مجموعة من
الشعراء تنبنى هذا الاتجاه الدينى من خلال المعجم الإسلامى ،
حتى يكاد الزاهد يتحول إلى واعظ ، خاصة فى العصر العباسى حين
أصبح الزهد رد فعل لشيوع تيارات المجون والزندقة التى أوشكت
أن تدمر الجانب الأخلاقى فى المجتمع العباسى .

من هنا كانت مسوح الوعاظ واضحة على شعراء الزهد ، سواء
فى ذلك ما عكسوه من خلاصة تجاربهم مع الحياة ، أو حتى ما نقلوه
عن غيرهم من وعظ غير شعراء ، أو ما توقفوا عنده من مصادر
دينية راحوا يأخذون منها مواضع الاعتبار ، على نحو ما رأوه فى
القصص القرآنى حول تاريخ الأمم السابقة .

ومن أولئك الشعراء الزهاد الذين عبروا عن زهدهم شعرا
عبد الله بن المبارك فى أحاديثه الكثيرة التى نظمها حول التنفير من
زخرف الدنيا ، وضرورة التنافس فى العمل للأخرة ، وكأنه يعكس
بذلك منهج حياته كزاهد يخشى ربه ، ويحرص على التقوى ، وإقامة
مرائضه على نحو قوله :

بغض الحياة وخوف اله أخرجنى
وبيع نفسى بما ليست له ثمننا

إنى وزنت الذى يبقى ليعدله
ما ليس يبقى فلا والله ما نرنا^(١)

وعلى منهجه كان محمود الوراق زاهداً وشاعراً ، حيث التقى
معه ومع كل الزهاد حول ذم الدنيا ، والتراجع على متاعها الزائل ،
وضرورة الانشغال بقضية المصير ، والاستعداد ليوم الرحيل بالعمل
الصالح ، وتجنب الآثام ، والانقطاع إلى العبادة ، وتأمل درجات
العقاب جزاء على ذنوب البشر على نحو قوله المشهور :

يا غافلاً تزنو بعينى راقداً

ومشاهداً للأمر غير مشاهد
تصل الذنوب إلى الذنوب وترتجى
درك الجنان بها وفوز العابد
ونسيت أن الله أخرج آدماء

منها إلى الدنيا بذنب واحد^(٢)

وكأنه بقوله هذا يتحدى القائلين بالإرجاء ، ويفسد أدلتهم
حول إطلاقهم فلسفة العفو الإلهى ، إذ يدعو الى تجنب الآثام من
خلال هذا الثالوث الذى يعرضه بين الدنيا والجنة والذنوب •
وعلى هذا المنهج كان سلوك الوراق فى حياته من عفوهم
ظلمه ، وإحسانه الى من أساء إليه ، الى جانب استنكاره لسلوك
الناس ، وكأنما اطمأنوا إلى الدنيا ، ونسوا — أو تناسوا — أنها مجرد
معبر إلى الحياة الباقية بعد الموت ، ومن هنا كثر حديثه أيضاً -
حول طاعة الله سبحانه وتعالى ، واستنكاره لسلوك العصاة الذين
اغتروا بشبابهم ، وتناسوا شبح الموت حولهم ، أو انتظار الشيب
والعجز للقاء بهم •

ولعل شاعراً فى العصر العباسى لم يبلغ مكانة أبى العتاهية

(١) تاريخ بغداد ١٠/١٦٦ (٢) العقد الفريد ٣/٢١٥

فى كثرة ما نظمه من شعر الزهد ، وما قصد إليه من توظيف شعره
فى موضوعات الزهاد ، وطرق كل أبواب هذا الاتجاه ، فبدأ شديد
الانشغال بقضية المصير ، شديد الفزع من مشاهد الموت ، فاربدى
ثوب الواعظ الذى يذكر بالموت ، ويدعو إلى الانصراف عن متع الدنيا
أيضا ، ويحذر من لا انغماس فى ملذاتها أو نسيان المصير ، وكثيرة هى
مصادمه ومقطوعاته فى دم الدنيا ، والسمير من ماعها الراس شى
نحو قوله السامع ايضا :

ياساكن الدنيا لقد اوطنتها
وامنتها عجبا حيف امتنها
وشعلت قلبك عن معادك بالمنى
وخذعت نفسك بالهوى ومنتنها
ياساكن الدنيا كأنك خلت اذ
ك خالدا فجمعتها وخرنتها
اذكر أحببتك الذين ثكلتهم
اذكر رهونا فى التراب رهنها

بل يحاول أن يقوم بإحصاء تقريبي لدناءة الدنيا ، وكشف حقاره
تسانها ، من خلال تجاربه معها ، وخلاصه تفكيره فيها ، وعركه لها ،
فيفول مخادليا إياها على لغة المهجائين من الشعراء :

فنون رداك يادنيا يا عمري فوق ما أصف
فأنت الدار فيك الظلم والمعنون والسرف
وأنت الدار فيك الهدم والأحزان والأسف
وأنت الدار فيك الغدر والتغيص والنكف
وفيك الحبيل مضطرب وفيك البال منكسف
وفيك لساكنيك الخب من والآفات والتلف
وملك فيهم دول بها الأقدار تخلف
كأنك بينهم كرة ترامى شم تلتقف (٢)

(٢) نفسه ١٤٤

(١) الديوان ٥٨

٤٨٥

(م - ٢٥ حركة الشعر)

ومن هنا يعد هجاءه للدنيا على هذا النحو مصدرا لتحقييره
وهجائه أيضا لمن يتكالب على متاعها الزائل ، أو يتراحم على
منهها المغرقة *

ومن ثم انصرف من الحديث عنها إلى حديثه عن « الأزرق »
باعتبارها جزءا من قدر الله وعلمه ، لا يصح حولها المصراع ، أو حتى
حبس المسال عن الإنفاق في سبيل الله ، مع القناعة في قضاء
الاحتاجات ، والحرص على مواصلة العمل الصالح (١) :

إن مال المرء ليس به منه إلا ذكره الحسن
ماله مما يخلقه بعد إلا فعله الحسن
في سبيل الله أنفسنا كنا بالموت مرتهن
وحين يتجاوز الدنيا موضوعا لزهده ، وكذا حديث الأزرق التي
وزعت فيها بين الناس ، يطول حوارهم حول المصير ، وأحوال الموت ،
ورغبة سكراته ، وشموله لكل الناس ، على اختلاف أعمارهم وطبقاتهم،
ومفاجاته للبشر بلا استثناء ، كما يتجاوز الموت في مشاهدته الحسية ،
إلى مشاهد القيامة ، وعندها يكثر حديثه عن زاد المؤمن الذي أعده
لهذا اليوم الرهيب من التقى وخشية الله ، والعمل الصالح ،
والقناعة في الدنيا ، مما يجمعه في حوارهم حول صحة سلوك الزاهد ،
كما يراه ، أو قل فلسفة الزهد كما رسمها سلوكيا في مثل قوله :

رغيف خبز يابس	تأكله في زاويه
وكوز ماء بارد	تشره من صافيه
وغرفة ضيقة	نفسك فيها خالية
أو مسجد بمعزل	مستندا بساريه
معتبرا بما مضى	من القرون الخالية
خير من الساعات في	شيء القصور العاليه
فهذه وصيوتي	مخبرة بحاليه
طوبى لمن يسمعها	تلك للعمري كافيه
فاسمع لنصح هشفق	يدعى أبا العتاهيه

وفى بؤرة الاهتمام بالدلالات التى يرمى إليها الشاعر يظل واضحا انه يطوع شعره لأداء مهمة الواعظ الذى يخاطب طبقه العامة ، وغيرها من الطبقات بالطبع ، مما دفعه إلى فصد تلك المسؤولية اللفظية بغيره الوضوح وإفهام الجمهور ، مع ما فيه من بساطة وتقريرية أداء ، وتجنب للتصوير أو أعمال الخيال ، فهناك شرف مؤلف بين مستوى الإفهام ومستوى التدقيق ، أو الرغبة فى الإقناع فحسب ، فى مقابل الرغبة فى الإمتاع وانظار التصفى والإعجاب ، وهذا يفبر لنا تلك المفارقة التى طرحها موقف مسلم ابن الوليد من أبى العتاهية حين اتهمه بسطحيه شعره وبساطه أدائه ، فراح يتحداه بان يقول على طريقته عشرة آلاف بيت فى اليوم ، ولكنه ينظم على حراز آخر مختلف تماما شاهده فيه قوله :

موف على مهج فى يوم ذى رهج
كأنه أجل يسعى إلى أمل

فكانت المقارنة ظالمة من قبل مسلم لتغاير الموضوع من ناحية ، ثم ثباين الموقف بين جمهور العامة والوعظ ، وبين عالم الخاصة والمديح من ناحية أخرى .

وعلى نفس المنهج الفنى كان يسير أبو العتاهية خاضعا لمستوى جمهوره وزهده معاً ، فراح يتخذ (أى شعره) مجالا للتوبة وتجاوز مرحلة حياته التسابقة ، وموضعا للاستغفار والإنابة ، وهو ما يفصل بين زهده وبين زهد أبى نواس الذى لم نعرف له مرحلة زهدية محددة من حياته يمكن أن تحسم موقفه ، ولا نكاد نقف لديه على تاريخ إنسراف عن مجونه إلا من خلال لحظات ندم ، اعتاد أن يطرحها نبي خواتيم قصائده ، أو فى بعض مقطوعاته ، وكان هذا ديدنه وهو فى شمة مجونه ، على نحو ما عرضه فى قصيدته الثائية ومطلعها :

وفتية كمصابيح الدجى غور
شم الأنوف من الصيد المصاليب

إد يختمها بقوله :

وقد ندمت على ما كان من خطي
ومن إضاعة مكتوب المواقيت
أدعوك سبحانه اللهم فاعف كما
عفوت ياذا العلا عن صاحب الحوت

وكانها تحكى شخص أبى نواس ، وترسم طريق زهده المؤقت الذى
لم يعرف خطا استمراريا واحدا ، ولم يتجاوز كثيرا هذا التمزق
إزاء الانقطاع عن المتعة ، وسرعة الرجوع إليها •

صحيح أن أبياتاً كثيرة تشيع فى ديوانه حول هذا الزهد ،
ولكن كثرتها تتضاءل — بالتأكيد — أمام ركام شعر الخمرية الذى
فرض به ديوانه ، وشغل حوله الدراسات الأدبية • وترداد هذه
المضالمة وضوحا وتأكيدا إذا أسقطنا منها حديثه عن الشيب • وعن
الدنيا باعتباره قاسما مشتركا بين كل الشعراء من زهاد وغيرهم ،
فهى ليست دليل زهد ، ولا يصح الاعتداء بها شاهدا على أبواه •
وكذا إذا أسقطنا حديثه عن العفو الإلهى الذى يعد أدخل فى باب
الإرجاء كنمط سلوكى منه فى باب الزهد ، فلم يكن المرجئة من الزهاد
يوماً ما على الإطلاق •

من هنا تبدو مقولة الإنصاف لأبى نواس بأن يكون زاهدا فى
حاجة إلى معاودة نظر ، فما أظنه كان كذلك أبدا ، خاصة أن ثمة
فواصل كثيرة بين الزهد ولحظات الندم •

ومن هنا تبدو غرابة مقولة بروكلمان بأن زهديات أبى نواس
ليست مجرد ألفاظ جميلة وعبارات مزوقة ، بل هى تعبير صادق عن
شعور حقيقى من السهل تفسيره بعد أن وعظه الشيب ، وأيقن بفناء
الذائذ والنعيم ، فسلك طريقته وأجاد وأحسن^(١) •

ولعل التعرض السريع لهذه القضية فرض نفسه هنا فى إطار عرض الزهد كـفلسفة حياة شاعر ، يعتد بها من خلال شعره ، وهو وهو ما لا نلمسه فى ديوان أبى نواس ، بل يظل من الأفضل أن نظل مع أبى العناهية لاستكمال رحلة زهده الحقيقى ، على النحو الذى عرضه حين بلغه أنه متهم بالزندقة فقال غاضبا ، والله ما دينى إلا التوحيد ، ثم أنشد قوله المشهور (١) :

ألا إننا كلنا بائد وأى بنى آدم خالد
وبدؤهم كان من ربهم وكل إلى ربه عائد
فواعجبا كيف يعصى إلا له أم كيف يجده الجاحد
وفى كل شيء له آية تدل على أنه الواحد

ومن هنا يصبح اجتهاد الدكتور الكفراوى (٢) فى غير موضعه ، حين يتوقف طويلا عند ما أسماه بأسطورة الزهد عند أبى العناهية ، وفيها ينتهى إلى الأغراض الحقيقية وراء ما يسمى بشعر الزهد عنده . ليوزعها بين شعر صادر عن نقمة حقيقية على الرشيد ، وآخر فى اليأس والتشاؤم ، وغيره فى الوعظ والإرشاد ، وآخر فى التشهير بحياة اللهو والمرح ، ولا ندرى ماذا يريد الباحث منه ليجعله شاعر زهد حقيقى ، إلا أن يصرفه عن الخوض فى مباحث الكلام العامة حول نشأة الكون ، أو قوله بمذهب الجبر باعتباره فرعا من تجاربه فى الحياة ، مما دفعه إلى اليأس والتورب من المسئولية . أو التقاطه بعض أفكاره الفلسفية من أفواه العلماء الذين ملأوا بغداد فى عصره .

وأظن أن كل هذه الأدلة لا تحتاج إلى ردود لإنصاف الشاعر إلا بإدخاله فى مصاف زهاد جيله ، ولا يمنع كونه جبريا من أن يكون

(١) الأغاني ٢٣٥/٤ ، الديوان ٦٢

(٢) انظر اسطورة الزهد وهى الفكرة التى بنى عليها الباحث

كتابه .

زهذا يقول أولا بالتوحيد ، وأن يستفيد ويفيد من شعر الحكمة والاعتبار وقد نقل منهما ما نقل من الثقافات الهندية والفارسية ، أو من مصادر أخرى غير إسلامية كالنصرانية والمناوية وغيرهما ، ولم يخفف لديه المصدر الإسلامي المصريح •

وهو — على أية حال — لم يتورط في القول بنشأة العالم من النور والظلمة على طريقة ماني ، بل اندفع إلى قولها من منظور آخر احترز فيه حين قال بأن الله خلق جوهريين متضادين لا من شيء ، ثم بنى العالم هذه البنية منهما ، وكأنه يتحرج بشدة في أن ينصرف إلى المناوية ، أو يقترب من فكرها ، ثم يذهب هو إلى الجبرية قائلاً بالجوهريين المتضادين حين يرى أن كل ما فعله العباد من خير وشر فهو من الله (١) •

وبدا من حقه أن يشارك في ضجيج الفكر في عصره طبقاً لمذهبه ، وأن يقف ضد المعتزلة في مسألة خلق القرآن ، كما عرض في مسخريته من القاضي أحمد بن أبي داود حين قال فيله :

لو كنت في الرأي منسوباً إلى رشد وكان عزمك عزماً فيه توفيق لكان في الفقه شغلٌ لو منعت به عن أن نقول : كلام الله مخلوق

ويكفي في زهده أن نراه ينقطع عن حياة الملهو الصاخبة فقط ، لا عن الحياة كلها على طريقة البوذيين أو المناويين ، فما زال يتفاعل مع من حوله ، ولكن من منطق الواعظ والمرشد الناصح ، الذي يأخذ على عاتقه عبء التذكير والتنبيه ، خاصة أن عصره قد شهد زحاما بتيارات الفوضى الأخلاقية وألوان المجون وصور اللهو • وهناك فرق بين أن ينصرف الإنسان تماماً عن الحياق ، ويسلك منها مسلك الرهبان ، وبين تحقيره لمنع الدنيا ، ودنحاولاته للنجاة منها ، والقناعة بالقليل فيها ، دون لجوء إلى سلبية المناوية مثلاً في تبرير التسول

والإتكالية ، بل يظل الشاعر زاهدا يدعو إلى العمل والكسب الحلال ،
والدسعى وراء الرزق فى صورة المتعفف غير المتكالب عليه ، لأنه
يضمنه بحسبه الإيمانى ، بل نراه يعيش فى إطار من تلك الوسطية التى
دعا إليها الإسلام « والذين إذا أنفقوا لم يسرفوا ولم يقتروا وكان
بين ذلك قواما » فلا نعرف فى شعره تحريما للطيبات التى أحلها الخالق لعباده
من الرزق ، ولكنه راح يدعو إلى عذم الافتتان بنعيم الدنيا ، بما يكفى
لصرف الإنسان عن التدبر فى الموت وتذكر المصير والنسب .
كذا لا نجد لديه ترديدا لفكرة الخطيئة ، أو تعذيب الجسد ، أو خلاص
الإنسان بالتطهير ، أو بتحديد فكرة « المطهر » فى صورة النار عند
المجوس ، أو الدعوة إلى العيش وفق قوانين الطبيعة ، أو التحكم
الدينى المطلق على نحو ما تحمله المذاهب غير الإسلامية ، سواء ما ورد
منها فى تعاليم الفيدا أو الزرداشتية والمائوية أو غيرها ، ولو وجدت
لديه لاختلف موقفنا منه فى درس الزهد .

أما وقد برىء من ذلك ، وقد برأه منه شعره ، فلماذا يتحول
زهد إلى « أسطورة » فى الوقت الذى يعتد فيه بزهد أبى نواس كما
لو كان حقيقة ، وحقيقة مؤكدة !!

لقد بدا أبو العنابية شديد الاحتكاك بمجتمعه ، شديد الضيق
بتطرف شبابيه فى اتجاهات الحضارة المادية الفارسية ، فلم يشأ
أن ينزله عنهم تماما ، بل راح يوظف شعره فى مخاطبتهم ، متخذا
من المجتمع وعاداته من حوله حقلا لتجاربه ، ومجالا معرفيا يستخلص
من خلاله حكمه ، ولا مانع لديه من الحديث عن الغلاء ، والظلم ،
وتقلب الزمن بالناس ، وصور الطمع والجشع ، والتكالب على المال ،
وكلها قضايا ومشكلات دنيوية ، وما راح يأمله من سيادة الصدق
وانتشار القناعة ، وها هو يضع فصل الخطاب أمام شكوك أبى نواس
التي نظمها قائلا :

حياة ثم موت ثم بعث حديث خرافة يا أم عمرو

ورددته قوله :

ما جاءنا أحد يخبر أنه فى جنة مذ مات أو فى نار
ليقول أبو العناهية :

فلو كان هول الموت لا شئ بعده لمان علينا الموت واحتقر الأمر
لكنه حشر ، ونشر ، وجنة ونار وما قد يستطيل به الخبر^(١)

ويظل أقرب إلى الدقة فى وصف أبى العناهية ما تناوله الباحث
فى قوله () ، والحقيقة أن أبا العناهية كان موهوبا ، مضى فى وعظه عادى
الحكمة المتشابه البناء النظمى فى نمطية تلقائية ، عرفت به وعرف بها
حتى أوشك أن يسقط فى الخطابية الفوقية المزعجة ، والتعليم الممل +
ويخرج نهائيا من دائرة الشعر + وظل سادرا فى وعظه لا يترك
سائحة إلا وينتبهزها ، ولا موضوعا إلا ويقول فيه شيئا من الشعر^(٢)

ويبقى لأبى العناهية ولزهد ما استمدته من المعجم الإسلامى
بمصادره المختلفة ، سواء من القرآن الكريم ، أو الحديث الشريف ،
أو وعظ الزهاد من قبله على طريقة الحسن البصرى وأبناء مدرسته ،
فراح ينهل من تلك المصادر الإسلامية بما يكفى لدارء التشبهات عن
مادته الزهدية التى ازدحم بها شعره ، حتى غلبت على ديوانه بعد
انخراطه فى عالم الزهاد ، وانتقاله من عالم المجان واللاهين +

أضف إلى كل هذا أن زهده كان رد فعل لتحوله إلى هذا
الاتجاه من ناحية ، كما كان رد فعل للاتجاهات العنيفة التى ازدحمت
بها حياة المدن حوله من ناحية ثانية ، لتتراءى لك شخصية الشاعر فى
حدة اندفاعها إلى التفكير الدائم فى الموت ، والانشغال المستمر بقضية
المصير ، والدوران المستمر حول رهبة الموت ، وشموله وفجائيته ،

(١) ديوان أبى العناهية ٩٧

(٢) أبو العناهية من الرفض إلى القبول (خليل شرف الدين) .

كدافع إلى الاستعداد للاقائه بداية للانتقال إلى مشاهد الآخرة التي
يتوقف عندها طويلا :

وسسقام ثم موت نازل ثم قبر ونزول وجلب
وحساب وكتاب حافظ وموازين ونار تلتهب
وصراط من يقع عن حده فيألى خزى طويل ونصب^(١)

وكثيرة هى دعوته إلى تهذيب النفس ، وحسن المعاملة ، استعدادا
لهذا الموقف ، مما يدفعه إلى الحديث عن طبائع الناس ، وأنماط
السلوك ، وحواره حول النفس البشرية وآفاتها وصيغ النجاة من
شروها ، وأول ما يبدأ فيها بنفسه هو حين يخاطبها زاجرا :

رجعت إلى نفسى بفكرى لعلها تفارق ما قد غزاها وأذلها
فقلت لها يا نفس ما كنت آخذا من الأرض لو أصبحت أملك كلها
فهلك هى إلا شبعة بعد جوعة وإلا متى قد حان لى أن أملكها
أرى لك نفسا تبتغى أن تعزها ولست تعز النفس حتى تذلكها^(٢)

وعلى نهجه معها تتردد حواراته حول النفس بوجه عام على نحو
رؤيته لها :

والنفس دون العارفات صعوبة فإن صعبت يوما عليك فهونها
والنفس طير ينتفض إلى الهوى بأجنحة تهوى إليه فسكنها^(٣)

وبذلك استطاع أبو العتاهية أن يفلسف الزهد ، ويملا الأدب
العربى فى عصره بالموت والتخويف منه ومما بعده ، واحتقار اللذة
والجد فى الهرب منها ، فكان شعره لجمهور الناس^(٤) .

(١) الديوان ٢٢

(٢) نفسه ١٩٥

(٣) نفسه ٢٣٨

(٤) ضحى للإسلام ٨/٨٥

وهذه هى حقيقة الإنصاف لأبى العنابية ، وهى ضرورة لإخراجه من الدائرة المشبوهة التى أحاطت به بلا مبررات كافية ، إذ بقى الرجل صريحا - إلى حد كبير - فى إسلامية زهده ، كما أظهرته أخباره وترجمه - بصدق - شعره .

أما حول زهد أبى العلاء فإن الرؤية تختلف ، إذ تبدأ معه معركة الحياة منذ تعدد رحلاته بين مصادر الثقافة والعلوم العقلية ، والمسانية والدينية ، وكذا بين مدن تلك الثقافات من حلب ، إلى طرابلس الشام ، إلى اللاذقية إلى المعرة ، إلى بغداد ، وأيضا ما كان من تعدد محابسها التى حبس فيها نفسه إلى جانب ما فرض عليه منها ، فكان رهين محابس العمى ، والدار ، والنفس داخل الجسد ، وأخيرا ما تعدد من أقوال حول زهده وتدينه ، وعرض دائرة الشك والزندقة ، أو حسن العقيدة والإيمان طبقا لما رصده فى شعره .

وربما بقى منفذ إلى زهده من خلال اعتبار الشك شاهدا على المرحلة الأولى من حياته ، لم يكد يتجاوزها ، وفيها تعرض للديانات والأنبياء ، بما يكفى لاتهامه بالزندقة ، وبعدها قطع الطريق إبنى ساحة الإيمان ، ومن هذا المنطلق يمكن أن نتأمل فلسفته من عدة نواح :

أولها ذلك الجانب الاجتماعى الذى يمكن تحليله من منظور الزهد وفلسفة الزهاد ، وفيه نجده يتطرق بزهد كثيرا عما رأيناه عند أبى العنابية ، فيغتسل بالماء البارد شقاء ، ويتخذ أصنافا محدودة من الطعام ، بعد أن امتنع عن أكل لحم الحيوان ، إلى جانب زهده فى الدنيا بوجه عام ، كما طرح فكره حول ضروب أخرى من الفلسفات ، على نحو ما عرضه فى فلسفته الطبيعية التى شغلته فيها فكرة الألوهية ، والحديث عن خلود المادة فى عناصرها الأربعة ، مع اختلاف الزمان والمكان ، كما اقتحم الفلسفة « الإلهية » بما تناوله فى موقفه من الأديان

والنبوات ، والحديث عن الخير والشر ، والجبر والاختيار ، والروح
وتناسخها ، إلى غير ذلك من قضايا ما وراء الطبيعة .

أما عن مبالغائه في زهده فقد تمتد إلى مصادر غريبة عن الإسلام ،
على النحو الذي فسره الأستاذ العقاد في تعليقه على موقفه من تحريم
الطير (أليس في بعض هذا ما ينسب الرجل إلى أمة الهند ودين
البرهمنين ؟)^(١) وهو يعرض هذه الرؤية عقب تناوله قوله :

غدوت مريض العقل والدين فالقنى
لتسمع انباء الامور الصحاح
فلا تأكلن ما أخرج الماء ظالما
ولا تبخ قوتا من غريض الذبائح
ولا بيض أمات أرادت صريحه
لأطفالها دون الغواني المرائح
ولا تنجعن الطير وهى غواها
بما وضعت فالظلم شر القبائح
ودع ضرب النحل الذى يكرت له
كواسب من أزهار نبت فوائح
فما أحرزته كى يكون لغيرها
ولا بجمعه للندى والمناشح
مسحت يدى عن كل هذا فليتتى
أبهت السانى قبل شيب المساح
بنى زمنى هل تعلمون سرائرا
علمت ولكنى بها غير بائع
سريتم على غى فهلا اهتديتم
بما أخبرتكم صائيات القرائح

(١) ربيعة أبى العلاء ١٠٨

وصاح بكم داعي الضلال فما لكم
أجبتكم على ما خيلت كل صائح
متى ما كشفتم عن حقائق دينكم
تكشفتم عن مخزيات الفضائح
إن ترشدوا لا تخضبوا السيف من دم
ولا تلتزموا الأميال سبر الجرائح
ويعجبني دأب الذين تراهبوا
سوى أكلهم كد النفوس الشحائح

وقد يبدو هذا الخلط مبررا عند أبي العلاء تبعا لتعدد فلسفته
بدءا من الحياة نفسها ، إلى ما ثقفه من الفلسفة اليونانية أو الهندية ،
أو الفارسية ، إلى جانب كتب الدين المختلفة ، وكذا علم الكلام
والتصوف التي شغله البحث فيها ، وقد اطلع عليها من المصادر المختلفة ،
ومن هنا تكون المزاج الفلسفي لأبي العلاء ، فكان مختلفا متباينا
بمقدار ما بين مصادرهِ من التباين والاختلاف (١) .

ففي مقابل هذا التعدد في فكره الفلسفي ، يمكن تبرير تخبّطه
في عالم الزهاد ، وتجاوزه ما نعرفه عندهم من بساطة ووضوح في
الزهد الإسلامي ، خاصة حين نرى موقفه الهجومى على الزهد
والزهاد في قوله :

لعمرك ما في عالم الأرض زاهد
يقينا ولا الرهبان أهل الصوامع (٢)

وكأنه يشير بذلك إلى غرابة زهده عن ضروب الزهد التقليدي
التي عرفها وثقف مصادرهما ، فكان قريبا إلى الزهاد التقليديين ، بعيدا
عنهم في نفس الوقت ، بدا قريبا بما اشترك معهم في الحوار حوله ،

(١) تجديد ذكرى أبي العلاء ٢٣٦

(٢) اللزوميات ٩٧/٢

بعيدا عنهم بما تفرد به طبقا لمستوى فكره وواقعه النفسى الخاص به ، فإذا بدأنا معه بالقريب رأيناه يتحر من الحديد عن الدنيا منفرا منها ، بحكم معاناته من ذلك الهم العام الذى أصابه إزاء ما لمسسه من حالة الفساد السياسى من حوله ، فقد رأى بلاده تتقاذفها أياد عربية ورومية ، وحكاما ظلموا العباد ، وأساءوا إلى البلاد ، وهو ما احمل بذلك الهم الخاص الذى تكاثف عليه فى ثالوث الحزن من فقد بصره ، إلى موت أمه ، إلى فشله فى بغداد حتى انتهى إلى قرار العزلة . ونتيجة لهذا القرار راح يعرض منهجه فى « الزهد » على طراز يختلف كثيرا عن منهج أبى العنابية ، حتى لتصبح الموازنة بينهما جائرة ، فشتان بين ثقافة القرن الثالث والمقرن الخامس ، وبين مصادر فكر أبى العنابية وتعتقد فكر أبى العلاء * وثمة تباين واضح وبعيد بين الزهد لدى كل منهما كسلوك حياة ، ونمط فكر ، وفلسفة وجود ، وموقف إزاء العالم .

لقد زهد أبو العلاء فى الدنيا ، كما زهد فى الناس وصراعاتهم ، وكره رياءهم وخداعهم وغدرهم ، واشتد بغضه لما شاع بينهم من صور المكر والغدر وعدم الوفاء ، إلى جانب الجشع والتكالب على الدنيا ، فضاق بهم وبها ، ومن الطريف أن يجد مخرجا فى حديثه عن الزكاة حين يقول :

ياقوت ما أنت ياقوت ولا ذهب فكيف تعجز أقواما مساكينا وأحسب الناس لو أعطوا زكاتهم لما رأيت بنى الإعدام شاكينا ولذا انصرف إلى الحديث عن الأموال وجمعها ، وقضية الغنى والفقر كظواهر اجتماعية ، ومنها انطلق إلى قضية الرزق ، والحثمية القدرية فيه أيضا :

إذا أثريت من صبر جميل فأنت وإن فقدت المال مثل إلى ما جانب ما بناه عليها من ضرورة القناعة التى رآها رمزا للغنى الحقيقى للنفس الإنسانية ، وهو ما دفعه إلى الانتقال بهذا :

أرصيد المسادى إننى شخوى سياسيه من حكّام عصره ، فذكرنا بشخوى
 هزغية التى رفعها أبو العتاهيه إلى الخليفه المهدى ، ولكن شكوى
 أبى انعرء تبدو أنسد عنفا ومواره ، إذ يسارع إننى إصدار اتهاماته
 اصريحه للحكّام باضطهاد الرعية ، والاستبداد بمصائرهما ، والتلاعب
 بمرواتها ومقدراتها ، مما يجعله أكثر ميلا إلى الزهد فى تلك الحياة بكل
 ما يشوبها من فساد الرعية والراعى على السواء ، ففى ظلال
 سياسة لا يستريح ، وفى عالم الناس لا يجد ما يجبه إلى نفسه ،
 وفى عالم الفقهاء لا يجد ما تهدأ إليه نفسه وفكره ، وقد كثرت
 الصراعات بينهم ودرجوا على الجدال فحسب :

كأن نفوس الناس والله شاهد نفوس فراش مالهن حطوم
 وقالوا فقيهه والفقيه مموه وحلف جدال والكلام كلوم^(١)
 وفى عالم الشعراء ازدادت الصورة قتامة حين لم يجد إلا سارقا
 يسطو على أقواله ، أو منافقا يتملق الحكام ، أو هزيلا تكثر لديه
 الأخطاء ، فماذا بقى له إذن فى عالم فقد فيه كل ثقته بكل من حوله
 وما حوله من صور الحياة والمجتمع ، فكان هذا منطلقه إلى اعتزال
 الناس والتنفير من الحياة ، وسخريته ممن يطلب فيها مزيد بقاء :
 تعب كلها الحياة فما أعجب إلا من راغب فى ازدياد^(٢)
 ولذا انصرف إلى ذمها فى إطار القاسم المشترك بين الزهاد ،
 هين صور غرورها ، وخداعها ، ومفاتها ، وحذر نفسه وغيره من
 الاطمئنان إليها ، أو الركون إلى متعها ، ولذا رسم لنفسه منها طريق
 الخلاص حين قال

حياة وموت وانتظار قيامة ثلاث أفادتنا ألوف معان
 فلا تمهرا الدنيا المروءة إنها تفارق أهلها فراق لعان
 ولا تطلبها من سنان وصارم بيوم ضراب أو بيوم طعان
 وإن شئت أن تخلصا من أذاتها فخطا بها الإثقال واتبعانى^(٣)

(١) اللزوميات ٢/٢٨٠ (٣) اللزوميات ٢/٣٨٣

(٢) شبروح سقط الزند ٣/٩٧٧

وفى مقابل صورة الدنيا لديه كزاهد فيها ، راح يعرض صورة الموت ، وفها تجاوز مسلك الزهاد ممن شغلوا بمقصد الموت وقضية المصير ، إذ صوره باعتباره الراحة الكبرى التى ينتظرها : حياتى تعذيب وموتى راحة وكل ابن انثى فى التراب سجين

فهو يرى فيه الهدوء والاطمئنان :

متى ينقضى الوقت وألله قادر منسكن فى هذا القراب ونهدأ
تجاوز هذا الجسم والروح برهة فما برحت تأذى بذاك وتصدأ^(١).

صحيح أنه شغل بسكرات الموت ومرارته على نهج أبى العتاهية ، ولكنه رأى تلك الماراة أفضل من متاعب الدنيا وأهلها ، إلى جانب صورته التقليدية حول حتميته ، ورهبته ، وعمومه على البشر ، وعنصر المبالغته الذى يرتفع به ، وما يرتبط به من مشاهد محسوسة حول القبور التى من أجلها يهتف بالناس :

خفف الوطء ما أظن أديم الـ أرض إلا من هذه الأجساد
سر إن استطعت فى الهواء رويدا لا اخنثيلا على رفات العباد^(٢)!

فإن تجاوز المحسوس إلى الحس الغيبي شغل بالآخرة طويلا ، وذكر المصير والحساب والجنة والنار وعقد المقارنة بين الفناء والبقاء :

وهى الحياة فعفة أو فتنة ثم الممات فجنة أو نار
وردد القول كثيرا حول الآخرة :

خلق الناس للبقاء فضلت أمة يحسبونهم للنفساد
إنما ينقلون من دار أعمال إلى دار شقوة ورشاد^(٣)

ومن ثم كان إشفاقه على الأحياء والموتى جميعا انتظارا للقاء المرتقب بينهم جميعا :

(٢) سقط الزند ٩٧٥/٣

(١) اللزوميات ٣٨/١

(٣) نفسه ٩٧٨/٣

لا نظموا الموتى وإن طال المدى إسي أخاف عليكم أن تلتقوا^(١)

كما يلتقى مع المرجئة حول منطق العفو الإلهي ، وإن كان لم
يسلك مسلكهم في مجالس اللهو أو إباحية السلوك ، بل عرض
إيمانه وتسليمه بالعفو الإلهي في تساؤله :

أأخشى عذاب الله والله عادل وقد عشت عيش المستضام المعذب^(٢)

وفيما عدا هذه الجوانب المشتركة راح الشاعر يتفرد — كما
رايت — في زهده على طريقته في القهر ، ورفض الزواج والإنجاب
أو تحريم أكل الحيوان أو ثمرته ، أو الطيور ، فبدأ غريباً عن
نك الحياة بفكره « الخاص » إن صح تطابق هذا الوصف على
زهده ، فقد سعى وراء العدم سعياً واضحاً دفعه إلى تفصيله على الوجود :
وما لنفسى خلاص من نوائبها ولا لغيري إلا الكون في العدم^(٣)
ومن هذا المنطلق راح يفسر رفضه الإنجاب ويبرر فكرته :
هذا جناه أبي على وما جنيت على أحد
وهو البيت الذي أوصى أن يكتب على قبره بعد دفنه فيه .

وقد بدا زهده من مجمل هذه الزوايا أقرب إلى « الاكتئاب
النفسي والحزن الشخصى والبأس من الحياة »^(٤) .

فهو بمثابة رفض للحياة في كل صورها السياسية والاجتماعية
والأخلاقية والفكرية ، وهو المدخل إلى عزله وتعدد مواد فلسفته
حتى أصبحت تلك الفلسفة خاصة بمثابة مفتاح شخصيته والبسمة الغالبة
عليه كإنسان وفيلسوف وشاعر .

(١) اللزوميات ١/١٣٢

(٢) نفسه ١/١٠٠ وانظر تحليل الدكتور طه لهذا الموقف بصدد
اشفاقه على الشاعر في سجنه (٨٩ — ٩٠) .

(٣) نفسه ٢/٣١٨

(٤) الفكر والفن في شعر أبي العلاء (صالح حسن) ١٨٧

وإذا كان زهد أبي العلاء قابلاً للجدل والنقاش ، فإن فلسفته لا تقبل كثير خلاف حولها ، إذ أجمعت معظم الدراسات الأدبية على اعتباره فيلسوفاً وشاعراً معاً ، أو شاعراً حكيماً ، أو شاعراً فيلسوفاً. وفما على نحو ما ذهب إليه الدكتور طه حسين حين رد فلسفته إلى كافة مصادرها وحرص على نقدها نقداً يميز حقها من باطلها على حد تعبيره وهو يحدد تلك الفلسفة من خلال الحياة نفسها ، ثم من خلال الفلسفات اليونانية أو الهندية أو الفارسية ، وكتب الدين المختلفة^(١) ، ثم يتوقف الدكتور طه عند حديثه عن المعتزلي في معرض رده على الباطنية :

يرتجى الناس أن يتسوم إمام ناطق في المكتبة الخرساء
كذب الخن لا إمام سوى العقول مشيراً في صبحه والمساء
فيذا ما أطلعت جالب الرمد منه عند المسير والإرساء^(٢)
فهو يتخذ العقل إماماً له في البحث عن حقائق الكون ، والتعرف على جوهر الأشياء ، والغوص وراء أعماق النفس ..

ثم ينتقل الدكتور طه إلى تحديد موضوع فلسفته من خلال ما يحاط به من الفلسفة الطبيعية أو الفلسفة الرياضية ، أو الإلهية والعملية ، وهو ما يتناوله بعد ذلك بالتفصيل حين يتحدث عن الزمان والمادة والمكان ، وتناهي الأبعاد في إطار فلسفته الطبيعية ، ثم الألوهية ، والجبر ، والروح والتناسخ ، والجن ، والملائكة ، والبعث في إطار الفلسفة الإلهية ، ثم حديثه عن أصل الإنسان ، وغرائزه ، والدنيا والعدم ، والزواج ، والمرأة والأخلاق ، والحيوان ، والسياسة والاقتصاد والعزلة ، لينتهي الحوار بعرض خصائصه الفلسفية .

وعند غير الدكتور طه يبدو وصف أبي العلاء بالفيلسوف موضع خلاف على اعتبار أن فلسفته قد تسقط شاعريته ، أو — على الأقل —

(١) تجديد ذكرى أبي العلاء ٢٣٣

(٢) اللزوميات ١/٥١

تجوز عليها ، وهو ما بدأ خلاصة دراسات المدبور مندور (فى الميزان الجديد) ، واستكترة ببب النمساوى فى (الحياه الإنسانيه عبد أبى العلاء) ، والدكتور تسوقى ضيف فى (فصول فى الشعر ونمده) ، وغير ذلك فى عديد من الدراسات التى شغلت به شاعرا أو فيلسوفا ، أو هما معا ، وهذا هو الأذن • فمن النظم نه كنشاعر أن نفقى عنه صفته الفيلسوف وقد خاض (عق قضاياه) افكر انشلسنى ، واقترح على المشائسما عالمهم عن فهم ووعى ذعيين لأن ينسارقم حواراتهم حول الالهيه والإلهان الإنسانية ، وادروح والجسد ، وغربة الإنسان ، واللغة العننيه من الوجود ، والحديث عن الرحم ، إلى جانب أحاديث الذنوب والساووم أبى رأينا منها جوانب كثيره فى حديث الزهد لديه •

وحنى لا تقتصر الدراسة هنا إلى تناول ما فصلته الدراسات المعنية بشعر أبى العلاء ونه يحسن الرجوع إليها فى دراسة الظاهرة بعنق وبفصيل ، فقط توقفت هنا أملا فى عودة القارىء إلى أى من تلك الدراسات لاستكشاف مزيد من أبعاد فكر الفيلسوف وكذا فكر الشاعره ووجدانه من خلال أبى العلاء نفسه (١) •

واندالا من عالم الزهاد إلى المتصوفة ثرانا فى حاجة إلى وقفه أخرى عد هذا العالم وعلاقته بالفلسفة والشعر ، إذ تبدو الحلة أشد ما تكون عمقا بين المتصوف والشاعر ، إذ أن كلتا التجربتين تعتبر وجدانية خالصة ، فقد رأينا الزهد موقفا من الحياه ومتعها ، وهو بداية طبيبيه للتصوف الذى انخرط فى زيادة فلسفة « الأنا » إزاء كل ما حولها ، فام يقتصر على حياه الزهد القائمه على العزلة أو التأمل ، بل تحول إلى مدرسة تتحاور حول محبة الله ، وكشفه حالات الوجد إزاء سبحانه وتعالى •

(١) يراجع ضمن محاور هذه القضايا صالح حسن بعنوان المفكر والنفس فى شعر أبى العلاء ودراسة عبد القادر زيدان « قضايا العصر فى أدب أبى العلاء » •

ومن هنا بدا التصوف امتداداً للزهد ينفق معه ويختلف ، وتتشكل من خلاله تلك الدراسة الجديدة التي يهمننا منها أيضا شريق انحد السعر أداته لتحويل فلسفته الصوفية بكل ابعادها ، بصرف النظر عما يجب أن ننهس با الدراسات الفلسفية المتخصصة حول التاريخ استيق للصوف ، أو البحث عن مصادره الإسلامية أو الهندية ، أو البيزنائية أو اليهودية أو النصرانية أو الفارسية أو غيرها •

وفى هذا الإطار تمنتج المواقف الأدبية بالفلسفية امتزاج تديد الوصوح ، نعكسه هذه انشدة الادبية التي يمتن أن نراه برزه بين تعبيرات الصوفية وتصويرها بين نر وتسعر ، فكان لادب يدخل عالم الصوفى بنوعيه الأساسيين ، ولعل عالم الوجدان الذي يهد قاسما مشتركا بين الأديب والصوفى قد آخذ هذا انتداحر بينهما بدليل ما نراه من بدايات شعرية صوفية يرددها تلاميذ الحسن ابدرى إلى رابعة العدوية ، إلى من جاء بعدها من شعراء الحب الإلهى ، وكذا من شعراء مدح رسول الله ﷺ والشوق إلى الأماكن المقدسة ، على نحو ما كان من معروف البلخى ، والسهورردى ، والبرعى ، إلى أن يأتى القرن السابع بأبن الفارض ، وجلال الدين الرومى ، وابن عربى ، والبوصيرى ، وابن عطاء الله السكندرى وغيرهم من شعراء الصوفية الذين تراحموا على الشعر حتى حولوه إلى مادة صوفية وتكوة لا يكادون ينصرفون عنها •

وتتعدد ميادين القول الصوفية وتكثر مجالاته ، فيما يطلقون عليه المقامات والأحوال ، وما يحدده بعضهم من خلال الأحوال، كالمراقبة ، والقرب ، والمحبة ، والخوف ، والرجاء ، والشوق ، والأنس ، والطمأنينة ، والمشاهدة ، واليقين ، وغيرها •• وكذا من المقامات كالنوبة والورع ، والزهد ، والفقر ، والصبر ، والتوكل ، والرضا •• وكلها مواقف تتدرج ضمن عالم الأخلاق والسلوك ، والبحث عن القيمة والمثل الأعلى ، وينتهى عندهم هذا المثل إلى ترسيخ حب الله تعالى فى النفس ، فى موازاة الانقطاع عن حب الدنيا أو الانشغال

بمتعبها وزخرفها ، وهو ما يحتاج منهم إلى ضروب من المجاهدة ،
و-رويض النفس بالإماره بالسوء ، على نحو ما قال أبو القاسم
السيارى :

صبرت على اللذات حتى ثقلت
والزمت نفسي هجرها فاستمرت
وما النفس إلا حيث يجعلها الغنى
فإن أطعمت تافقت وإلا تسلت
وكانت على الأيام نفس عزيزة
فلما رأت عزمى على الذل ذلت^(١)

فهو يجمع فى حوارهِ الذاتى بين دنيا النفس وضرورة مقاومتها ،
و-يرص على الانتصار على شهواتها * وهو استكمال لما دار بين
الزهد والتصوف من صيغ حوارية صورتها مقامات التصوف عند
رابعة العدوية من مقام التوبة والرضا والمراقبة والمحبة وغيرها ،
عندما بمعراج رابعة ينتهى إلى « الفناء المكامل فى الخالق سبحانه
بلا وساطة »^(٢) وإذا برابعة تجمع بين قمة الزهد وبدايات التصوف حين
اطأت الحديث والتأمل لمنطقة الخوف والتقوى ، فأحالت الرعب إلى
المعرفة ، ووجهت انحرمان إلى عالم الرضى ، وانقسوة إلى الإتيقار ،
وهى أول من جعلته « شرعة ذات ألوان روحية وأهداف وجدانية ،
واطلعت فيه تيار النسمى والتصعيد والتحليق إلى الأفق الأعلى »^(٣) .
وكذا كان زهدا بما يشع فيه من صور المناجاة بين الخلق
وخالقه سبحانه :

وزادى قليل ما أراه مبلغى
أللذاد أبكى أم لطول مسافتنى ؟
أحرقننى بالنار يا غاية المنى
فأين رجائى فيك أين مخافتى

(١) طبقات الصوفية ٢٦٤

(٢) رابعة العدوية (طه سرور ٥٢) (٣) نفسه ٩٢

وأیضا ما كان من قولها فى حال الحب على نحو ما روته عنيا
(عبدة) وهى التى لازمت رابعة طوال حياتها قائلة « كانت لرابعة
أحوال شتى فمرة يغلب عليها الحب ، ومرة يغلب عليها الأئس .
ومرة يغلب عليها الخوف ، ومرة يغلب عليها البسط » فسمعتها فى
فى حال الحب تقول :

حبيبي ليس يعدله حبيب
ولا لسواه فى قلبى نصيب
حبيبي غاب عن بصرى وشخصى
ولكن فى فؤادى ما يغيب
وهو ما ترجمه رفضها للزواج ، وما زاده وضوحا قولها :

راحتى يا إخوتى فى خلوتى
وحبيبي دائما فى حضرتى
لم أجد لى عن هوا عوصا
وهوا فى البرايا محنتى
حينما كنت أشاهد حسنه
فهو محرابى إليه قبلتى
إن أمت وجدا ومائم رضا
واعنانى فى الورى وشقوقتى
يا حبيب القلب ياكل النى
جد بوصل منك يشفى مهجتى
يا سرورى وحياتى دائما
نشأتى منك وأيضا نشوتى
قد هجرت الخلق جمعا أرثجى
منك وصلا فهل اقضى منيتى

وعلى غرار هذه الأنماط الزهدية الصوفية نقلت رابعة الزهد
إلى أفق من التصوف الإسلامى ، وعندئذ طال حوارها فى أعماق
التصوف وتعددت أشعارها فى المحبة وتعريفاتها على نحو قولها :

كأسى وخمرى والنديم ثلاثة
 وأنا المشوقة فى المحبة رابعة
 كأس المسرة والنعيم يديرها
 ساقى المدام على المدى متتابعة
 فإذا نظرت فلا أرى إلا الله
 وإذا حضرت فلا أرى إلا الله معه
 ياهاذلى إني أحب جماله
 تالله ما أذنى لعذلك سامعه
 كم بت من حرقى وفريقى تعلقى
 أجسرى عيونا من عيوني الدامعة
 لا عبرتى ترقا ولا وصلنى له
 يبقى ولا عيني القريحة هاجعة
 ففى تتخلق من مقام الحب الإلهى الذى عرفت به فى أبياتها
 المشهورة خلال تلك النجوى الإلهية :

أحبك حبين حب الهوى
 وجباً لأنك أهل لذاكا
 فأما الذى هو حب الهوى
 فشغلى بذكرك عن سواكا
 وأما الذى أنت أهل له
 فكشفك لى الحجب حتى أراكا
 فلا الحمد فى ذا ولا ذاك لى
 ولكن لك الحمد فى ذا وذاكا (١)

وهى النجوى التى ببررها حرص الصوفى اذيتها على تدمير
 اندام الخلية فى مثل قولها :

(١) تراجع الشواهد وتعليقاتها فى الدراسات الخاصة بالفلسفة
 الإسلامية على غرار دراسة الدكتور التفتازانى ودراسة نيكولسون التى
 ترجمها الدكتور أبو العلا عفيفى .

أصبحت صبا ولا أقول بهن
 خرفا لمن لا يخاف من أحد
 إذا تفكرت فى هواي له
 لمست رأسى هل طار عن جسدى
 وهو ما يضاف إلى ضروب أخرى من المناجاة التى برعت فى
 تدوير تفاصيلها وتحديد أبعادها من مثل قولها الشائع :
 فليتك تحلو والحياة مريرة
 وليتك ترضى والإيام غضاب
 وليت الذى بينى وبينك عامر
 وبينى وبين العالمين خراب
 إذا صح منك الود فالكل هين
 وكل الذى فوق التراب تراب
 وعلى هذا المنهج كان ما عرضته فى بعض الأحوال على نحو
 رواها فى حال البسط :

يسرورى ومنيتى وعمادى
 وأنيسى وعدتى ومرادى
 أنت روح الفؤاد أنت رجائى
 أنت لى مؤنس وشوقك زادى
 أنت لولاك يا حيايتى وأنسى
 ما تشئت فى فسيح البلاد
 كم بدت منة وكم لك عندى
 من عطاء ونعمة وأيادى
 ليس لى عنك ما حييت براح
 أنت منى ممكن فى السواد
 إن تكن راضيا على فائى
 يامننى القلب قد بدا إسعادى^(١)

(١) تراجع الدراسات التى خصصت رابعة بالدراسة على نهج
 الدكتور طه سرور ودراسة الدكتور مصطفى حلمى حول الحياة الروحية
 فى الإسلام •

وعلى غرار ذلك ما ورد عنها في حال الخوف وحال الأيسر
بما يحكى جوانب بارزة من تصوفها أثرت في مسيرة الصوفية بعدها ،
حيث تعددت صور ترويض النفس والتغلب على أهوائها ، والتذرع
بالمصبر الذى كثر حوله أيضا حوار الصوفية باعتباره إحدى ضرورات
الجاهدة ، على النحو الذى رصده قول أبى محمد البسطامى :

إذا ما عدت النفس عن اللحق زجرناها
وإن مالت إلى الدنيا عن الأخرى منعناها
تخاذلنا ونخضعها وبالمصبر غلبناها
لها عوف من الفقر وفى الفقر أنحنأها^(١)
ولعل التصوف أخذ من الزهد جانبه السلبي حين أفرط أهله
فبالغوا في تدوير مبدأ التوكل لديهم ، وكأنه ينتهى بهم إلى الخلاص
الكامل العبادة ، والانصراف عن العمل المطلق للدنيا ، فلم يتورعوا
من الرحلة إلى آفاق الأرض بلا زاد ولا ماء ولا عمل تحت مفهوم
هذا التوكل الذى يتجاوز كثيرا مفهوم القناعة أو التقشف عند الزهاد ،
وإن انتقوا بهم - بالضرورة - في التنفير من الركون إلى المال ،
والانخداع بمظاهر الدنيا الزائلة .

ونأخذهم خصوصية المسلك إلى خصوصية التعبير عنه ، ومن ثم
كان كثرة الرموز التى خلفوها ، وبها أسسوا في تشكيل اللغة الأدبية
من خلال المجاز وعندهم ترددت صور « الخيال المتصل والخيال
الإبداعى من خلال علاقته بالشعر والتصوف ليكون رابطا مؤكدا
بينهما »^(٢) .

ولا شك أن شسوع هذا المجاز لديهم كان مكملا لتلك الرمزية
التي شاعت في شعريتهم على نحو ما كان من انصراف شاعر صوفي
كالصلاح مثلا إلى صورته المشهورة للخمر من هذا المنظور الرمزي
الذى اتخذ فيه الخمر مجالا للتشبيه حين صورها في الزجاج غراها

(١) صفوة الصفوة ٩٥

(٢) الخيال والشعر في تصوف الأندلس ٤٣

معه متحدة ، وكذا من يظن أن الخمرة لون الزجاج ، فإذا صار مألواً
ورسوخ فيه قدمه استغرق فقال :

رق الزجاج وراقت الخمر
وتشابهها فتشاكل الأمر
فكأنما خمر ولا قدح
وكأنما قدح ولا خمر

وإن كان الحلاج لا يقصد الخمر ولا كأسها هنا ، بل اتخذها
مجالاً لتصوير حالة فناء الفناء (فقد غنى عن نفسه وغنى عن فناءه ،
فإنه ليس يشعر بنفسه في تلك الحال ، ولا بعدم شعوره بنفسه ،
ولو شعر بعدم شعوره بنفسه ، لكان قد شعر بنفسه ، وتسمى
هذه الحال بالإنسافة إلى المستغرق فيها بلسان المجاز اتحاداً ،
وبلسان الحقيقة توحيداً ، ووراء هذه الحقائق أيضاً أسرار لا يجوز
الخوض فيها) (١) •

وفى شعر الحلاج تتعدد الصور والأبعاد الصوفية ابتداء من
حديثه عن الذات ودعوته إلى تقوى الله الذى لا يخلو منه مكان بما :

وأي الأرض تخلو منك حتى
تعالوا يطلبونك فى السماء

تراهم ينظرون إليك جهرا
وهم لا يبصرون من العماء (٢)

وعلى هذا النحو بدأ يوظف شعره فى تصوير العشق الإلهى .
وفى تناول القرب والبعد ، وانفراد الروح بالحبیب ، والتجنى
وأنواره ، والمواجيد والأحوال ، والذكر وعلاقته بدرجة الكشف
والمشاهدة ، وكذا جاء حديثه عن حقيقة الحق سبحانه وتعالى .
وعن تجالى الحقيقة لمن رامها وطلبها ، وهو مطلب يرتبط بالجاهدة
والزهد والتصبر وعندئذ تداخل لديه المصطلح الصوفى والشعرى

(١) فى التصوف الإسلامى وتاريخه (عفيفى) ١٣١ والتصوف

الإسلامى (التفتازانى) ١٣٠

(٢) ديوان الحلاج ١٨

تداخلت تاماً ، وحملت ألفاظ الشعر من ألفاظ المتصوفة ما حملته من دلالات خاصة لديهم من مثل قوله وقد غلبت عليه الصنعة والمقصد إلى الانتقاء اللفظي بما يصور تأملاته :

سكوت ثم صمت ثم خرس
وعلم ثم وجد ثم رمس
وطين ثم نار ثم نور
ويرد ثم ظل ثم شمس
وحزن ثم سهل ثم قصر
ونهر ثم بحر ثم يمس
وقبض ثم بسط ثم مضو
وغرق ثم جمع ثم طمس
عبارات لأقوام تساوت
لديهم هذه الدنيا فلس
وأصوات وراء الباب لكن
عبارات الوري في القرب همس

وعلى هذا النحو من التداخل تفاعلت لغة الشعر مع التصوف ، وبدأت الرمزية في الأدب الصوفي ذات صلة وثيقة لا يمكن إلا درسيها وتحليلها في علاقتها بالمذاهب الأدبية^(١) .

كما كثرت لديه لغة المناجاة ، مناجاة المولى سبحانه وطلب النجاة والدنو من الحضرة الإلهية ، وامتزاج الأرواح ، وهو ما أسرف الحلاج في تصويره حتى أشتهر بكثرة حواراته مع الذات الإلهية حتى بدت مضادة قلبية في مثل قوله :

رأيت ربى بعين قلبي
فقلت ، من أنت ؟ قال : أنت
فليس للأب من منك أين
وليس أين بحيث أنت

(١) الرمزية في الأدب العربي (درويش الجندی) ص ٣٦ على سبيل المثال .

وليس للوهم منك وهم
 فيعلم الوهم أين أنت
 أنت الذي حزت كل أين
 بنحو « لا أين » أين أنت ؟
 ففى فنائى فنا فنائى
 وفى فنائى وجدت أنت
 فى محو اسمى ورسم جسمى
 سألت عنى فقلت : أنت
 أشار سرى إليك حتى
 فنيت عنى ودمت أنت
 أنت حياتى وسر قلبى
 فحيثما كنت كنت أنت
 أنحلت علماً بكل شيء
 فكل شيء أراه أنت
 فمن بالعفو يا إلهى
 فليس أرجو سواك أنت

ولك أن تلاحظ بنية الأبيات كاملة على هذه الثنائية بين الأنا
 والأنثى ليصل بها الشاعر إلى لغة التوحد التى كثر فيها حوار
 وحديثه عن الذات العليا والحب الإلهى ، والفناء والتوحد على
 النحو الذى يحكيه كل بيت من هذه الأبيات على حدة ، فما بالنا
 باللوحة الكبرى التى تشكلت من مجمل هذه الأبيات ، ثم لوحته
 الكبرى التى تنأثرت بين شعره فى الديوان ..

وكأنه أراد من خلال شعره أن يقتحم مجالات يدعم بها موقفه
 وتصويراته وشطحاته الصوفية كما كان من توظيفه فى الرد على مقولة
 مالك بن أنس والمفقهاء الظاهريين حول الصفات الإلهية والآيات المتشابهة
 فى القرآن ، وخصوصاً قوله تعالى « الرحمن على العرش استوى » ،
 التى صرخ مالك بن أنس فى الباحثين عن معناها (ر) الاستواء منه

معتول ، والكيف منه مجهول ، والسؤال عنه بدعوة ، والإيمان به واجب » ، ويقول الحلاج في الكيف عنه معروف ، والغيب هو «و المجهول وينشد :

سر السرائر مطوى بإثبات
من جانب الأفق من نور بطيات
فكيف والكيف معروف بظاهره
فالغيب باطنه للذات بالذات
تاه الخلاق في عمياء مظلمة
قصدوا ولم يعرفوا غير الإشارات
بالظن والوهم نحو الحق مطلبهم
نحو السماء يناجون السماوات
والرب بينهم في كل منقلب
محل حالاتهم في كل ساعات^(١)

كما قد يحاول أن يفلسف موقف الإنسان أمام القدر على نحو قوله المشهور :

ما يفعل المرء والأقدار جارية
عليه في كل حال أيها الرائي
ألقاه في اليم مكتوفا وقال له
إياك إياك أن تبتل بالماء^(٢)

وعلى نحو ما اتجه إليه شعر الحلاج من رمزية الأداء واحتراء
مشاعر الصوفي وفكره ، كان شعر ابن الفارض حين انصرف إلى
تصويره المشهور الخمر من هذا المنظور الرمزي على نحو
قوله المشهور :

شربنا على ذكر الحبيب مدامة
سكرنا بها من قبل أن يخلق الكرم

ولا شذاها ما اهتديت لحانها
ولولا سسناها ما تصورنا الوهم
فإن ذكرت في الحى أصبح أهله
نشاوى ولا عار عليهم ولا إنهم
وإن خطرت يوما على خاطر امرئ
أقامت به الأفراح وارثل الهم^(١)

فهو يأخذ من عالم الخمر هذه الدلالات الرمزية التي يحصرها
في إطار سمة خاصة به حيث يرصد فيها الحب والمنافع التي
سورها قوله :

سكرت بخمر الحب في حان حبها
وقى خمرة للعاشقين منافع

وبذا بدأ الشعر لديه أدق من النثر في قبول هذه المعاني
الرمزية التي يرمى إلى تصويرها ، ففي لغة الشعر ينتص المجاز
على التقرير ، ويعزز الرمز شديد الوضوح فهو أقرب إلى الخيال
والسورة ، حتى بدأ شاعر صوفي كابن الفارض يعتقد بمكانته الأدبية
بين الشعراء كما يعتقد بفلسفته بين المتصوفة ، ومن ثم لقي ديوانه
دروجا كثيرة أخذ بعضها المنحى الصوفي في تناوله لمعاني الصوفية
ورموزهم ، وعكف البعض الآخر على دراسته أدبيا من منظور الصور
والموسيقى واللفظ ، ومن هنا تعددت حول ديوانه الشروح الصوفية
الفلسفية من ناحية ، والأدبية التصويرية اللغوية من ناحية أخرى^(٢) ،
على نحو ما تكرر من شروح حول تائيته الكبرى في نظم المسالوك
ومحليها :

سقتني حميا الحب راحة مقلتي
وكأس محيا من عن الحسن جلت

(١) ديوانه ١٧٩

(٢) انظر ابن الفارض سلطان العاشقين (محمد مصطفى حلمي) *

أو ميميته الخمرية ومطلعها :

شربنا على ذكر الحبيب مدامة

سكرنا بها من قبل أن يخلق الكريم

وقد عمدت بعض الدراسات إلى توقف خاص عند خصائص شعر
ابن الفارض على المستوى الأدبي ، بين ما فيه من محسنات بديعية ،
أو بصغير ، أو مبالغة ، أو تشطير ، أو إبداع في التصوير وفي ثنايا
هذا التناول تكشف ملامح التصوف ، وظهرت حالات الوجد من
خلال قصائد الشاعر التي ازدهج بها ديوانه .

وما ينسحب على تداخل الشعر والتصوف لدى ابن الفارض
يمثل ما سبق أن رأيناه عند الحلاج ، وما بلوره - أي الحلاج -
من فكرة التوحد في مثل قوله :

أنا سر الحق والحق أنا

بل أنا حق ففرق بيننا

أنا عين الله في الأشياء فهل

ظأهر في الكون إلا عيننا

وكثيرة هي محاولات لتصوير امتزاج الذات الإلهية مع الإنسان
في مثل قوله :

فرجت روحك في روحى كما

تمزج الخمرة بالماء الزلال

فإذا مسك شيء مسنى

فإذا أنت أنا في كل حال

أو قوله الأشهر :

أنا من أهوى ومن أهوى أنا

نحن روحان حللنا بدننا

فإذا أبصرتنى أبصرته

وإذا أبصرته أبصرتنا

وغير ذلك تكثر الشواهد التي نلقاها في أخبار الحلاج وبين
طبقات شعره ، كاشفة عن مدى استعانتته بالشعر في طرح فكره

أدوفاً ، وعند غيره من الصوفية تطرد الظاهرة على نحو ما رأينا
عند سلطان العاتقين ابن الفارض وما يتردد له نظير شعر محيي الدين
ابن عربي وغيره من كبار شعراء الصوفية معن ظهر لديهم الاتجاه
الأدبي واضحاً جلياً • وإن كان أشد ظهور لدى ابن عربي بالذات من خلال
ما عرضته قصائده ومقطوعاته من غلبة اللون الرمزي عليها ، إلى جانب
ما أضافه من موشحات نظم فيها شعره الصوفي ليعكس بذلك أندلسية
البيئة التي نشأ فيها ، كما يضيف ديوانه جديداً في هذا المجال
حين يشرحه بنفسه ويصنفه إلى : معارف ربانية ، وأنوار إلهية ،
وأسرار روحانية ، وعلوم عقلية ، وتنبيهات شرعية وكلها تأتي في
ذلك « ترجمان الأسواق » ، إلى جانب ما يضمه من قصائد الحنين
والتجلى والحقيقة الإلهية ، والغنية والغناء ، ووصف الخمر الإلهية ،
ولا شك أنه عرض فيه الاتجاهات المتعاضدة التي التقى فيها شعره
بين المعاني الصوفية ، والزهد في الدنيا وإيثار الآخرة ، وضرورة
التأمل والنظرة الصائبة ، وأحاديث الموت ، والدعوة إلى الإخلاص
في العمل والبعد عن الرياء ، فكانت مادته الصوفية بمثابة عرض أدبي
يتوج ما نحن بصددده من إبراز تداخل الشعر مع الفلسفة في هذا
الميدان لدى الزهاد والمتصوفة •

بين فكر المعتزلة وأهل السنة

إذا كان المحس التاريخي أشد وضوحاً في فترات الفتن بكل صورها وأبعادها السياسية أو الدينية ، بصرف النظر عن منطقة النفاق لدى الشاعر حيث يعجز عن الثبات على المبدأ ، أو حين يصرح بذلك على طريقة الباحثين بين الاعتزال وأهل السنة ، فإن ثمة صوراً من الثبات على المبدأ ظلت واردة في شعر ابن الجهم منذ توقف عند جوانب من فتنة الاعتزال ، وكيف قضى عليها المتوكل ، حيث راح في مقدمة القصيدة الرائية يشير إلى طبيعة هذا النمط من الفتن ويصور خطره على المسلمين :

أم أنت من أنبيائها عالم
وزلة العالم لا تغفر^(١)

ففي مقابل هذه الزلة وإدراك مدى خطرها ، يصور في المتوكل فصاحته وبلاغته :

وأخطب الناس على منبر
يختال في وطأته المنبر

قاصداً بذلك إلى كشف الطبيعة الجدلية التي ارتبطت بطوائف الصراع بين الفرق الدينية • فإذا كان أهل الاعتزال قد استندوا إلى جدل لإثبات قضايائهم العقلية ، فقد تنبه الشاعر إلى رصد نفس الأدوات والمقدرات للخليفة السني ، بل راح يضيف إليها من صور شجاعته ما يحمي به مذهب الخلافة :

وتترحف الأرض بأعدائه
إذا علاه الدرع والمغفر

(١) ديوان علي بن الجهم ٧١ - ٧٦

ليبدأ بعد ذلك في عرض أبعاد الفتنة التي أسماها « النبا الأكبر »
ثم قصد إلى تفاصيلها :

قال وكيف البأس عند الوغى
قلت أنك النبا الأكبر
قام وأهل الأرض في رجفة
يخبط فيها المقبل المدبر
فها هي أبعاد الفتنة تمتد لتشمل أهل الأرض جميعا ، في ظلال
خطر عظيم حاق بهم يقصد إلى هدم معتقدهم ، فالأرض ترجف
من هولها ، وكأنها إنما تتشارك عباد الله همومهم ، وهم يتخبطون
في نيران الشك التي لم تهدأ منذ أشعلها أهلها :

في فتنة عمياء لا نارها
تخيو ولا موقدها يفتر
وهو يقصد بها طبعاً ما حاوله المأمون من حمل الناس على
القول بخلق القرآن على مذهب المعتزلة ، وهو ما استمر في عهد
المعتصم والواثق ، حتى كاد يهدد الدين ويزلزل مركز أهل السنة
ممن تخرجوا من الخوض في القضية ، ووقع بهم من ألوان
التعذيب الكثير .

ويبدو الشاعر هنا خريصاً على أصول معتقده ، رافضاً المشاركة
في الفتنة ، بل يتخذ موقفاً أكثر إيجابية حين يصورها ويحذر من
الانخراط فيها ، ولذا شغل نفسه بتصوير خطرهما على الدين :

والدين قد أشفى وأنصاره
أيدي سببا موعدها المحشر
كل حثيف منهم مسلم
للكفر فيه منظر منكر
إما قتييل أو أسير فلا
يرثي لمن يقتل أو يؤسر

إذ يشير صراحه إلى الوان الادي التي اصابته الائمة ممن
حرصوا على دينهم ، وكيف تحملوها من ناحيه ، وكيف جبن مجتمعهم
من اوقوف إلى جانبهم ضد الحاكم ، فبدت الرعية مستسلمة لا حول
لها ولا قوة من ناحيه أخرى ، بل إن من قتل منهم أو أسر لم يجد له
نصيرا يتولى رشاءه ، وكان الشاعر يصب سخطه على هذا الصمت
انفاس من المسلمين إزاء الفتنة التي جروا على تصويرها والتصدى
لأهلها خاصة حين ارتدت ثوبها الرسمي ، فمن ذا يتصدى للخليفة
إلا من ظل مجاهدا في سبيل عقيدته مصرا على الموت في سبيل
المبدأ والتمسك بأصول الازهي ، وأظن هذا شديد الندرة لدى
شعراء العصر العباسي بصفه خاصة .

ولا تكاد الفتنة تعرف إرهابات النهاية إلا مع مجيء المتوكل ،
وهنا يتوقف الشاعر ، أول ما يتوقف ، عند مذهبه الديني ينتصر له
على طريقة أهل السنة فيقول بميله إلى الجبر ، وضرورة تفويض أمره
إلى ربه سبحانه وتعالى ، وإن كان ينغمس هنا في تيار القائلين
بهذا الجبر مرتبطا بقداسة الخلافة ، والتفويض الإلهي للحاكم ،
مما ظهر كقاسم مشترك شارك فيه شعراء العصر جميعا :

فأمر الله إمام الهدى
والله من ينصره ينصر

وفوض الأمر إلى ربه
مستنصرا إذ ليس مستنصر

ونبذ الشورى إلى أهلها
لم يثنه خشية ما حذروا
ومن منطق هذا التفويض ، وهو ما يستحقه الخليفة — هنا —
من جدارة إذ أعاد الشورى إلى أهلها من حوله ، ولم يخش في الله
أحدا ، كما أعلن مذهبه اليربح لينتس على يديه قول المعتزلة :
قال والألسن مقبوضة :
ليبلغ الغائب من يخضر

أنى توكلت على الله لا
 أشرك بالله ولا أكةـسر
 لا أدعى القدرة من دونه
 بالله حولى وبه أشدر
 أشكره إن كنت فى نعمة
 منه وإن أذنبت أستغفر
 فليس توفيقى إلا به
 يعلم ما أخفى وما أظهر
 فهو الذى قلدى أمره
 إن أنا لم أشكر فمن يشكر
 والله لا يعبد سوا ولا
 مثلى على تقصيره يعذر

وكأنما التقت جرأة الخليفة مع جرأة شاعره ، فكلاهما يتبنى
 قضيته بصراحه ووضوح شديدين ، وبعدها ينتقل إلى لوحته الوجدانية
 الحريجه للمعتزلة وقياداتها ، فيتناول عرض موقفهم من قضيه خلق
 القرآن التى أثاروها ، وهو يجمع فى حوارهِ بين موقف الخليفة كمن
 لأسل السنة وبين موقف المعتزلة ، إذ يسجل موقفه منهم ، وقد نصر
 الحق وقهر أعداءه ، أولئك الذين نفروا من حوله فكان قسورة يزود
 عن عرينه وينصر دينه •

على أن الأمر لم ينته ببساطة ، إذ ما زال صوت الاعتزال قائما
 ممثلا فى أحمد بن أبى دؤاد زعيم المعتزلة ، ولم يسلم ابن أبى دؤاد
 من لسان ابن الجهم الذى انتقل إلى تصويره فى أقبح صورة ،
 حيث جعله « إبليس » هذه الأمة ، كما صور رفاقه من أهل الاعتزال
 على نفس الدرجة من خطر الفتنة ، وهى صيغة غريبة فى قصيدة مدح
 إلا أن تتحول إلى منحنى فكرى يوجه الى هدم مجادل ، وإسقاط
 صاحب فكر مثل خطرا على الخليفة والمسلمين معه • ولذا أور:
 المرزبانى هذا البيت باعتباره مأخذاً على الشاعر إذ يقول

« لما أنشد على بن الجهم المتوكل قصيدته التي مدحه فيها بقوله :
وصاح إبليس بأصحابه ... عظم ذلك على أحمد بن أبي دؤاد.
فأطرق ، فقال ابن الجهم : يا أبا عبد الله ما سمعت مديحا للخلفاء
مثل هذا ؟ قال : لا ، ولا غيري ، ولا توهمت أن أحداً يجترئ
على مثله » (١) .

وإذا به يستعرض موقف إبليس (ابن أبي داؤد كما يصوره) ،
وهو يضيق بنى هاشم ، وتشتد دهشته من أمرهم ، وهم ينصحون
الناس ويقودونهم في كل الأزمنة ، إذ تتوالى عليهم الخلافة ، ويظهر
منهم كوكب عقب كوكب ، يشغلهم أمر دينهم ، كما تشغلهم أمور
دنياهم ، وهو يترجم هذا الانشغال الديني بموقف المتوكل المضاد
للمعتزلة ولأفكارهم .

ثم ينفذ الشاعر إلى مبادئ الاعتزال فيعرضها وينفر منها ، وهو
يغالى في تصويره لهم حتى أدخلهم دائرة الشرك ، بل جعلهم يظهرونه
(أى الشرك) ويستنكر منهم ما يقولونه حول الاختيار وإسقاط الجبر ،
كما يؤاخذهم على موقفهم من السلف من أهل السنة ، ومن صحابة
رسول الله ﷺ .

أليس قد كانوا أجابوا إلى أن أظهروا الشرك الذي أضمرُوا
وأظهروا أنهم قسدر قدرة من يقضى ومن يقدر
وشقمو القوم الذين ارتضى بهم رسول الله واستكبروا

ومن ثم راح يبرر موقف المتوكل من فئة مثلت خطراً — بهذا
الشكل — على عقائد المسلمين ، وقصدت إلى افساد عقولهم ، فجعل
الخلافة يعيدهم إلى الصواب ، ويعرفهم طريق الحق ، بعد أن جعلهم
— ابن الجهم — مرتدين عن الإسلام ، أو تماذوا في غيهم وضلالتهم :
وضاللتهم :

فردهم طوعا وكرها إلى أن عرفوا الحق الذى أنكروا
ووافقوا من بعد ما غارقوا وأقبلوا من بعد ما أدبروا
وهنا تلح على الشاعر صورة التاريخ ، وكأنه رآه يعيد نفسه
فندخل الماضى الكئيب مع الحاضر الذى أشبهه ، فيذكر الردة الأولى
أيام الخليفة الأول رضى الله عنه ، ويقرن بها هذا الحديث ويسند
للخليفة المتوكل فضل القضاء عليها كما فى موقف الصديق رضى الله عنه
من المرتدين :

يا أعظم الناس على مسلم حقا ويا أشرف من يفخر
الردة الأولى ثنى أهلها حزم أبى بكر ولم يكفروا
وهذه أنت تلافيتها فعاد ما قد كان لا يذكر
بل كأنه يشبهه بأرقى صور السلف فى الخلافة الإسلامية ،
فيجعل القرينة جامعا بين حزم الخليفتين فى موقفه من المارقين من
الدين ، ويصور إصراره على استئصال جذور الفتنة ، بل يجعل غثّة
الاعتزال هنا أشد خطرا من الردة الأولى على المستوى العقائدى .
ثم ينهى قصيدته بتلك الصيغ الدعائية التى لا ينسى معها أن يسجل
إعجابه بشعره :

فاسلم لنا يا خير مستخلف من معشر ما مثلهم معشر
واسمع إلى غراء سنية يسطّع منها المسك والعنبر
موقعها من كل ذى بدعة موقع وسم النار أو أكثر
فكأنه يجعل من قصيدته « سنية » كما كان « مذهبه » ، وبها
راح يلهب ظهور اهل الاعتزال ، بل يجعلها نارا تأتى عليهم من كل
اتجاه ، وتحرق كل ما اتوا به من بدع وأفكار غريبة لم يكن للسلف
عنها بها .

وتدخل القصيدة فى هذا الإطار المذهبى الذى يكشف مشاركة
الشعر فى قضايا الفكر ومنطق الجدل والمناظرة والحوار ، فى
فترات الفتن بصفة خاصة ، فهى ترصد على لغة التقرير من الوقائع
والأحداث ما صورته الشاعر وضخمه ، فجمع فيها بين المدح والفخر ،
وبين الهجاء الصريح ، وازدحمت لديه الأبيات بصور متضاربة بين

نماذج متصارعة من الفكر ، وما ناله أهل المسنة من ألوان التعذيب
وصوره إلى أنقذهم المتوكل وأنصفهم ، ويقف طويلا عند دائرة الفضائل
الدينية لدى الخليفة ، ونذا موقفه من الرعية إلى أن يتخلص من حواره
ببيان دوره في العودة بالدين إلى أصوله الأولى بصفتها قبل شوائب
البدع والأهواء .

وفي قصيدته الرصافية لم ينس ابن الجهم معاودة الإشارة إلى
هذا الموقف للمتوكل حيث يقول فيها :

فتى تسعد الأنصار في حر وجهه كما تسعد الأيدي بنائله الغمر
به سلم الإسلام من كل ملحد وحل بأهل الزينق قاصمة الظهر
إمام هدى جلى عن الدين بعدما تمادت على أشياعه شيع الكفر
وفي شعره — على مدار الديوان — فى المتوكل بالذات تظهر
هذه الصيغ المكررة حول موقفه الدينى الذى لم يجد عنه ولم يتردد
حوله ، فقد أعجب به فى شخص الخليفة ، فأكثر من إظهار سنيته
مدحه وكذا فى حفاظه على سيرة السلف الصالح ، وهو ما أذاعه
كثيرا فى مدائحه فيه على غرار قوله مصورا ثباته على المبدأ فى جراءة
غير معهودة لدى شعراء المدح بصفة خاصة :

مذهبي واضح وأصلى خراسا ن وعردى بعزكم موصول (١)
وكانما ترجم صدق ادعائه فى إلحاحه على عرض تلك المواقف
الدينية فى معظم مدائحه للمتوكل بالذات :

وأنشأت تحتج للمسلمين على ملحيها وكفارها
بدائع لم ترضاها فارس ولا الروم فى طول أعمارها (٢)
فؤو يوجه المدح إلى موقف عام يعتد به المسلمون فى مواجهة أهل
الإلحاد والشرك بعيدا عن قضية الاعتزال التى لم يفتأ مشغولا بها
فى كثير من مواقفه .

قدر الله أن يعزبك الإسلام م والأمر كله مقدور

(١) ديوان ابن الجهم ٢٦

(٢) نفسه ٢٨

ليحمد من هذه المواقف ما اقتدى فيه برسول البشرية ﷺ :
فما بين ربك جل اسمك وبينك إلا نبي الهدى
وأنت بسنته مقتد ففها نجاتك منه غدا

بل نجده يعكس ذلك فى رؤيته للأشياء ، وفى موقفه الدينى أيضا :

توكلنا على رب السماء وسلمنا لأسباب القضاء
ووطننا على غير الليالى نفوسنا سامحت بعد الإباء
وأفنيمة الملوك محجبات وباب الله مبذول الخفاء^(١)

وكذا قوله على نفس المؤثرة :

لا والذى يعرف بالعقول من غير تحديد ولا تمثيل
ما قسام لله وللرسول بالدين والدنيا وبالتنزيل
خليفة كجعفر المأمول *

على أن الموقف تجاوز لديه الإيجاز وتلك السرعة الفنية ، إلى
قليل من التمهّل حين يرى فى مدحه للمتوكل نفسه :

عنايته بالدين تشهد أنه
بقوس رسول الله يرمى وينصل
له المنّة العظمى على كل مسلم
وطلاعتة فرض من الله منزل
أعاد لنا الإسلام بعد دروسه
وقام بأمر الله والأمر مهمّل
وآثر آثار النّبى محمد

فقال بما قال الكتاب المنزل
وآلف بين المسلمين بيمنه
وألفاً نيرانا على الدين تشمل^(٢)

(١) ديوانه ٨١

(٢) نفسه ١٦٤

وهو يعمق هذه المواقف ويدعمها حين يعلق سسلطه وضيقه
بأحمد بن أبي داود على لطريقته فى قوله :

يا ويح أحمد كيف غير ما به
غش الخليفة والزمان الأكد
هذا من المخلوق كيف بخالق
لعقاب يوم القيامة موعد
ملك له عنت الوجوه تخشعا
يقضى ولا يقضى عليه ويعبد
لم تولا أيام الإمام حفيظة
تتجيك من عمراتها يا أحمد
فزرعت شوكا عنده فحصدته
وكذا لعمري كل زرع يحصد

وربما قصد إلى تفاصيل دعوة ابن أبى داود فحاول عرضها
وتفنيدها بمزيد من التفصيل فى قوله هاجيا له من هذه الزوايا :
يا أحمد بن أبى داود دعوة بعثت إليك جنادلا وحديدا
ما هذه البدع التى أسميتها بالجهل منك العدل والتوحيد
أفسدت أمر الدين حين وليته ورميته بأبى الوليد وليد^(١)

ثم يصل الأمر إلى الذروة حين يصرح بتشقيقه فيه ، وقد
أصابه الفالج فراح يسخر منه ويسمح لنفسه بهذا التجاوز فيقول :

فرحت بمصرعك البرية كلها من كان منهم موقنا بمعاد
كم مجلس الله قد عطلته كى لا يحدث فيه بالإسناد
ولكم مصاييح لنا أطفأتها حتى نحيد عن الطريق الهادى
ولكم كريمة معشر أرملتها ومحدث أثقت فى الأوتاد
إن الأسارى فى السجون تفرجوا لما أتتك مواكب العواد
فذق الهوان معجلا ومؤجلا والله رب العرش بالمرصاد

ومن هذا كله بدا ابن الجهم وقد سيطر عليه حسه الفلسفى . وإن لم يفيض طويلا فى طرح أصول الاعتزال كاملة ، ربما لشيوعها على السنة فرق المعتزلة ، وإمام جمهور العصر بها بصورة لم تعد فى حاجة إلى شاعر ليذيع منها الحديث حول التوحيد أو العدل الإلهى أو الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر أو المنزلة بين المنزلين أو خلق القرآن ، فكان الشاعر أنف من إذاعتها بحكم انتشارها أصلا دون أن يعرض لها ، وربما أنف من تكرارها ومعاودة إذاعتها .

وربما كان انصرافه عن تأمل كل أصل منها على حدة لئلا يتحول إلى واحد من أهل الكلام ممن تأثر بهم فى ظلال شاعريته التى أتاحت له هذا الاختيار لأصل الفتنة ، وهو القول بخلق القرآن ، ولذا جعل الشاعر من هذا القول بؤرة يدير حولها حواراه ، وكأنما قصد أيضا إلى تصوير أبعاد الفتنة ومنطقة الصراع بين المسلمين ليمزج هنا بين حديث الفلسفة والتاريخ مزجا واضحا فى عرضه للأحداث التى أصابت بهذا أو ذلك ، بسبب ثباته على المبدأ ، وعدم تحوله عن أصول المذهب . وطريف عنده أن يجعل من شعره سيقا مؤكدا لحالته العقائدية ، فقصيدته تبدو سنية واضحة وضوح فكره ، جليلة بجلاء مذاهبه الذى لم يعرف عنه تحولا .

كما يبقى واضحا أنه ربط الفكر المذهبى بالأشخاص ، فاتخذ من شخص المتوكل مجالا لطرح فكره السنى ، فكان ممدوحا لديه من هذه الزاوية ، وفيها أنافى فى طرح مبادئ أهل السنة وأفكارهم وموقفهم من الجبر والاختيار ، وتمسكهم بأصول المذهب بعيدا عن البدع والإلهواء التى ألصقتها بالاعتزال عامة وبأحمد ابن أبى داود بصفة خاصة .

وحتى فى تناوله للفكر الاعتزالى لم يشأ الشاعر أن يفصل فى عرضه بقدر ما شغل بها أصاب ابن أبى داود الذى روج للقول بخلق القرآن وأسهم فى شيوع الفتنة إسهاما لم يجد الشاعر بدا من التشفى فيه بسبب منة .

وبذلك خاض الشاعر مجال الكلام ، وشارك فيه دون أن ينعمقه إلى درجة ما صنعه أهله ، ربما ليحتفظ لنفسه بخصوصية الشاعر أولا ، وربما لاندفاعه التلقائي نحو منطقتي المدح والهجاء أكثر من تحول الشعر إلى عرض فلسفي جاف يفقده رواءه وفنيته إلى حد بعيد .

وتبدي هنا قدرة الشاعر على تحول القضية المذهبية إلى منطقة فنية يصل فيها ويجول ، ينتصر لهذا أو يتحدى ذاك من خلالها ، ولا مانع لديه من أن يتصارع من أجل ترسيخ المذهب وضمان انتصاره لأهله ، الأمر الذي أبرزه في تناول القضية من منظور حوارى يديره مرة حول المتوكل ، وثانية حول أهل السنة ، وثالثة حول مذهبهم من خلاله هو ، ورابعة من خلال عدوانه المعلن للاعتزال وأهله . وبذا أتحال الموقف إلى صياغة جديدة طوع لها القصيدة ، فأعختها مذاقا فكريا خاصا ، يمكنك فيه تأمل قضية الالتزام العقائدى لدى الشاعر ، وقدرته على توظيف أدواته فى الدفاع عن المبدأ ، والانتصار للآراء التى يميل إليها ، وكأنه يؤثر أن يتحول إلى خطيب أو مفكر أو فقيه ، أو يبدو فيلسوفا قادرا على الإقناع والانتصار لفكرته مهما تعددت الأساليب وتنوعت لديه الصيغ .



الفصل الثالث

متفرقات متبادلة

- ١ - بين الشعراء والفلاسفة +
- ٢ - بين تاريخ الأدب وفلسفة الفن +

وتبدو هذم المتفرقات على درجة خاصة من الأهمية ، لأنها يتم
تكمل لوحة التداخل بين الفن الشعري والفكر الفلسفى ، فإن شئت
رأيتها بمثابة استكمال للصورة ، أو بدت جزء لا يتجزأ منها ، وفى
الحالتين يظل رسالها من الأهمية بمكان فى هذا الموضع من الدرس
فمن خلال مرورنا بحركة الشعر القديم وجدنا الشاعر يدخل عالم
الفلسفة من أى من أبوابه ، فقد نراه حكيما يعكس رؤيته للأشياء ،
ودأبه على تصوير فهمه للكون ، وإدراكه الواعى للعلاقات المجتمع
الذى يتفاعل معه ، وعندئذ يفلسف تلك الرؤى ويعكسها فى لوحات
الحكمة .

كما نراه مغتربا لا يتورع أن يسجل ملامح اغترابه « وأن ينظر له ،
ويطبق قناعته الخاصة حول ضرورات هذا الاغتراب وصوره ، ودوافعه
وأهدافه إزاءه ، وكذلك رأيناه متمردا أو رافضا للتقليد الاجتماعى ،
وهو ما يظل فيه منفصلا عن عالم المغترب ، غربا شده خيط رفيع
يظل يحكم علاقته بالمجتمع والتراث معا ، باعتبار كل منهما جزءا من
ممتلكاته التى يستحيل أن يفترق فيها ، أو يتنازل عنها أو يتنكر لها .

وأيضا رأيناه زاهدا أو متصوفا ، داخلا على المتكلمين عالمهم ،
فإذا هو يضح أنسبا فلسفية لزهد أو تصوفه ، وكذا نراه يشترك
فى المذاهب سواء أكان جبريا أو قدريا ، أو اعتزاليا ، أو سنيا ،
أو متأثرا بأى من هذه المناهج فى صياغة شعره ، فهو فى كل الأحوال
أقرب ما يكون إلى الحس الفلسفى ، أو أدخل فى عالم المناطقة ،
أو أميل إلى أهل الجدل وعلم الكلام .

ثم رأينا الشاعر حين يتحول إلى فيلسوف يوظف شعره فى خدمة
فلسفته ، على منهج أبى العلاء فى تمييز مرحلته ، وأيضا تمييز فكره
وشعره .

وبذلك نتراءى لنا نماذج من صور الشعراء إذا قسمنا حركة

الشعر لديهم بعالم الفلاسفة ، على تعدد مجالات تلك الفلسفة ، ابتداء في ذلك من فلسفة الاقتناء أو ما قد يتناقض معها من فلسفة الاعترايب ، أو ذلك الانتسعال بقضايا الوجود العام ، أو قضيه المصير ، أو فلسفة الموت في الرثائيات ، أو فلسفة الالتزام في الحماسات أو تسعر السياسة ، أو الخوض بالشعر في المجالات الفلسفية بإقتناء مصطلحات الفلاسفة ، والإفادة من معجمهم على مستوى المصطلح الكوني ، أو الميتافيزيقي ، أو مصطلح النفس أو الجوهر أو العرض أو غيرها ، مما يعكس لغة خاصة من حوار الشاعر مع الكون والكائنات ، إلى جانب العلائق الوثيقه التي تظل تشد الأدب بوشائج قويه إلى علم الأخلاق ، وعلم الجمال ، وعلم المنطق ، ثم ذلك السعى اندائب من قبل الشعراء أو الفلاسفة حول البحث عن الحقيقة ، أو استكناه جوهر الأشياء ، أو حتى الانشغال بجدل الأنا مع ما حولها أيا كانت محاور هذا الجدل بين الشاعر والكون أو بين الشاعر والقيمة ، أو بينه وبين الجمال ، وهو ما يتأكد أيضا إزاء رصد موقف « الأنا » في علاقاتها بما حولها من انهيارها أو استسلامها ، أو إحساسها بالضيق أو القلق ، أو المعاناة والحرمان ، أو غير ذلك من تفاعلات النفس البشرية . أضف إلى هذا كله ذلك البناء الفلسفي الكامن وراء أصول النظريات النقدية ذاتها ، فإذا بالنقاد أيضا يبدو فيلسوفا ، كما يبدو الفيلسوف ناقدا إذا التقى الطرفان حول السعى وراء التاصيل والتنظير ، واستكناه الحقائق ، وهو ما يمكن تلمسه في النظريات النقدية المختلفة كالمحاكاة أو الرومانسية ، أو الخلق ، أو الواقعية . فإذا أضفنا إلى هذا كله مشاركات الفلاسفة في نظرية الشعر من خلال تعرضهم لها اكتملت صورة التفاعل بين الفن والفكر ، أو الوجدان والعقل ، أو الشاعر والفيلسوف ، ومن ثم بين الشعر والفلسفة . فإذا ضمنا إلى حوار هذه الإشكاليات ما نسميهما بـلتفرقات المتناثرة لدى الشعراء والفلاسفة بدت الصورة أكثر وضوحا ، وأقرب إلى الإقناع ، وهو ما ينعكس لدى الشعراء ، ابتداء من موقف الشاعر

حين يبدو قلقا حائرا إزاء الدهر مثلا ، وكذا أمام الموت ، فلا يستطيع إلا أن يعرض تصويره للوجود أو العدم من خلالها دوان فعاليات تذكر للنفس البشرية العاجزة أمام أى منهما ، وها هو تميم بن مقبل يطرح صورة تصلح شاهدا فى حدود هذا الإطار فى قوله :

وما الدهر إلا تارتان فمنهما أموت ، وأخرى أبتغى العيش أكدح
وكلتاها قد خط لى فى صديفتى فلعيش أشهى لى ، ولأموت أروح
إذا مت فأنعنى بما أنا أهله وذمى الحياة ، كل عيش هترح

فأنت أمام رباعية درامية تحكى قصة الذات فى هوان شأنها
وضعف مواقفها ، أمام ثلاث العيش والموت ، والدهر ، على ما
ينصرف إليه من حس قدرى غائم إزاء المجهول المزع والمصير الغامض
غموض نفسية الشاعر وقتامتها ، فلا يجد الشاعر أمامه إلا الرغبة فى
الخلاص من خلال حديث النعى ، وذم الحياة ، وكأنه لا يجد جدوى من
استمرار الفكر إلا فى المزيد من العناء والمشقة والضجر .

وقريب من هذا المنطق تتردد فلسفة الموت لدى شاعرنا القديم
فنبذو مكررة ، حتى تكاد تتحول إلى ظاهرة لها قدرة التعميم والسيادة
بين الشعراء ، سواء فى الجاهلية أو ما بعدها من عصور إسلامية ،
ولا شك أن أبا ذؤيب الهذلى قد استطاع التعبير عن البعد الإنسانى
والفلسفى من هذه الظاهرة - ظاهرة الموت - فى تصوير ضعف الإنسان
المنفرد أمام هجماته التى يغلب عليها عنصر المباغته والمفاجأة ، فلا
يملك الإنسان - حينئذ - إلا استسلاما وخضوعا وقبولا ، وهو ما
نراه عند طرفة بن العبد أو عند امرئ القيس ، أو غيرهما من شعراء ممن
أفاضوا فى تصوير الأليم الإنسانى ، وسعوا وراء العزاء من
خلال سير الأقدمين على طريقة عدى بن زيد فى إحدى قصائده
المشهورة فى هذا الإطار ، وهو ما سار عليه من بعده زهاد العصور
التالية :

أيها انشامت المعير بالدهر
 أأنت المبسراً الموفسور
 أم لديك العهد الوثيق ن الأيا
 م بل أنت جاهل مغرور
 من رأيت المنوان خلدن أم من
 ذا عليه من أن يضام خفير
 أين كبرى كسرى الملوك أنوشير
 وان أو أين قلبه سبابور
 وبنو الأصفر الكرام ملوك الرو
 م لم يبق منهم مذكور
 وتذكر رب الخورنق إذ أشر
 ف يوماً وللهدى تفكير
 سره ماله وكثرة ما يم
 ملك والبحر معرضا والسديد
 فارعوى قلبه وقال وما غب
 طة حتى إلى الممات يسير
 ثم بعد الفلاح والملك والنعم
 سمة زارتهم هناك القبور
 ثم صاروا كأنهم ورق جف
 فألوت به الصبا والدبور

إذ تمتد الظاهرة إلى أعظم من ذلك في العصور التالية ، على
 ما تطرحه رؤى الشعراء للكون من منطلق القلق والخوف والفرع ،
 على النحو الذي تظهره رثائيات ابن الرومي مثلاً ، وغيرها من ترك
 التأملات الميتافيزيقية لأبي الطيب ، والتي بلغت ذروتها لدى أبي
 الملاء في رثائيته ، وكذا فلسفته الصريحة حول المصير والوجود
 والعدم .

وربما حاول الشاعر أن يخفف عن نفسه آلام الفكر ، وأعباء
انفامل من خلال حوارهِ المتكرر مع الكون ، فإذا به يلجأ إلى الكونيات
بناجيتها ، ويشركها معه في أزمتِهِ ، وربما تجاوز هنا البعد الإنساني
طالما أنه يمثل فرداً من ذلك النوع ، فيكاد يتوحد مع عوالم أخرى ،
أو قل أنواعاً أخرى ، يطرح من خلالها فكره ، ويثبها أثجانه ، إذ
يرى بينه وبينها مدعاة التشابه ، على النحو الذي اصطنعه الصعاليك
— مثلاً — في أحاديث الوحش وتصوير علاقة الشاعر به ، أو نرى
تصويره للذئب ، وهو شديد الشبوح في القصيدة العربية بما يتسق
مع واقعهِ الفكري إزاء معاناة الحياة ، وقهر الصحراء له ، على نهج
امريء القيس في الجاهلية حين قال :

وواد كجوف العير قفر قطعت به الذئب يعوى كالخليع المبعيل
فقلت له لما عوى : إن شأننا قليل المعنى إن كنت لما تمول
كلانا إذا ما نال شيئاً آفاته ومن يحترث حرثي وحرثك يهزل
آلا تراه يتوحد مع الذئب في تعبيره عن ضعفهما المتعادل إزاء
ضرورات الحياة من حولهما^(١) ؟

ولكن الحوار مع الكون يتجاوز كثيراً هذا المدى إلى آفاق
أكثر رحابة ، خاصة حين تحكى لنا الأخبار عن شاعر كالْحُسَيْن
ابن عبد الله بن يوسف البغدادي (ت سنة ٤٧٤ هـ) وكيف كان شديد
الانتميز في الحكمة والفلسفة ، إلى جايب خبرته بصناعة الطب ودوره
كأديب فاضل وشاعر مجيد^(٢) .

(١) راجع مزيداً من هذه الصور في دواوين الشعر العربي ، قراءة
جديدة لشعرنا القدام لعبد الصبور / دراسات في المذاهب للعقاد
خاصة في تحليله لتقارب الفيلسوف والفنان ٥٦ — دراسات في الأدب
لجرونيباوم في تناوله للأدب والفلسفة ٤٢/٤٣ — دراسات في النقد
رشيد العبيدي حول فلسفة المعري ١٣٨ — ثم حوار حول النقد الفلسفي
للدكتور الربيعي ١٩ ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٧

(٢) معجم الأدباء ٢٣/١٠

٤٣٣

(م — ٢٨ حركة الشعر)

فإذا هو يسجل في رأيته المشهورة جوانب من حيرته إزاء الكون ، وهذه شائعة على مدار أبيات القصيدة كلها ، وربما بدت قاسما مشتركا بينه وبين غيره من الشعراء ، ويحسن الرجوع إليها في مصدرها درءا للاطالة في التناول هنا ، إلا ما بدا موجبا لأن يذكر في حديثه الميتافيزيقي وتساؤلاته الحائرة إزاء ما غمض عليه في حوارهِ مع الكون ، ومن ذلك قوله :

بربك أيها المفلك المدار أقصد إذا المسير أم اضطرار
مدارك قل لنا في أى شيء ففى أفهامنا منك انبهار
وفيك نرى الفضاء وهل فضاء سوى هذا الفضاء به تدار ؟
وعندك ترفع الأهوال أم هل مع الأجساد يدركها البوار ؟

فعندك لغة السائل الحائر حول المفلك المدار الذى لا يملك إلا أن يتأمله ، وربما تساءل عن مصيره ربطا بمصير ذلك المفلك ، فلا يجد أمامه بدا من الاعتراف بعجزه وانبهاره إلى أن يدخل بتساؤله تلك المنطقة الحرجة حول عالم الأجساد والأرواح ، لترداد عندها حيرته ، ويشتد إزاءها قلقه ، حتى إذا انتقل إلى الوجود والعدم والجبر والاختيار عاوده نفس الحس القلق بصورة أشد إزعاجا :

وكان وجسودنا خيراً لو انا نخير قبله أو نستشعار
أهذا الداء ليس له دواء وهذا الكسر ليس له انجبار
تحير فيه كل دقيق فهم وليس لعمق جرحهم انسبار

و كثيرا ما تنسحب لغة القلق والتساؤل على لوحات الحكمة لدى الشعراء خاصة ممن أطلوا فى عرضها ، وأكثروا من تفاصيلها ، على طريقة الطغرائى فيما نظم فى سنة ١٠٥٥ هـ ، من قصيدته الطويلة التى عرفت بلامية العجم ، وفيها يفلسف اغترابه النفسى أيضا :

تاء عند الأهل صفر الكف منفرد كالسيف عرى متناه عن الخل
فلا صديق إليه مشتكى حزنى ولا أُنيس إليه منتهى جدلى
طال اغترابى حتى حن راحلتى ورحلها وقرا المسالة الذبل^(١)

وهو يتعمق حديث الدهر الذى ينثره استطرادا بين أبيات الملامية ،
وكذا حديثه المتكرر حول الدنيا والأيام على مدار كثير من تلك الأبيات .

وأكثر ما تبدو فلسفة الشاعر حين يحيل قصيدة الرثاء إلى منطقة
تأمل وتذكر ، على النحو الذى أشتهر به ابن الرومى فى رثائياته ،
وكذا على طريقة الحسين بن عبد الله البغدادى حين انصرف عن رثاء
أخيه إلى فلسفة الموت التى يرصدها منذ المطلع حول عمومية الشئ :
غاية الحزن والسرور انقضاء ما لحى من بعد ميت بقاء

إذ يبين تأملاته فى القصيدة حول البقاء والفناء ، والأموات
والأحياء ، وغدر الدنيا وصورة الأيام ، وحديث عن العالم أو الكون ،
والوجود واللذة ، والعناء والفكر والعقول ... الخ .

وعلى هذا القياس تتكرر المواقف لدى الشعراء ، على النحو
الذى يطرأه أهل الرثاء بصفة خاصة ، فإذا بشاعر كابن الرومى يخوض
المذاهب الفكرية ، وينظر إليها بعين الفيلسوف ، ويهزج حكمه بشعوره
وانفعالاته ، ربما استجابة لصدق دوافعه فى رثاء أبنائه خاصة ، أو
من قبيل اختياره أى من مذاهب عصره بين تشيع واعتزال وقدرية
وجبرية ، وقد ذكره أبو العلاء فى الغفران كواحد من الشعراء الذين
كانوا يتعاطون الفلسفة .

وهكذا يطول الحوار فى هذا الجانب ، لأن مادته الشعرية قد
تعرض هذه الإطالة بلا حدود ، أو أنها قد تجوز على الاتجاه الآخر

(١) معجم الأدباء ٦٠/١٠

الذى يجب على أن نأمر إليه فى ظل انشغال الفلاسفة أيضا بالشعر والشعراء. وكذا فى ضوء العلاقات التى طرحتها المصادر بين الشاعر والفيلسوف، على نحو ما حكاه ابن رشييق عن علاقة الكندي وأبى تلم، أو عن علاقة الجدل والمذهب الكلامى بالشعر، أو التصريح بالجدل فى الشعر (١).

وهو ما يمكن تأملنه من خلال كتاب فن الشعر لأرسطو، خاصة فيما رصده المحقق من تأملات لموقف الفارابى من الشعر وكذا موقف ابن سينا، وموقف ابن رشد، وإليه يمكن أن نضيف ما شغلت به الدراسات المتخصصة حول التعريف بعالم كالفارابى من خلال كتابه (إحصاء العلوم)، باعتباره المعلم الثانى الذى عاش للعلم، وانقطع للفلسفة، وله مشاركات طيبة فى الموسيقى كجانب آخر من الفن، إذ جعل الحكمة واحداً من أبواب المنطق وموضوعاته، وكذلك كان صنيعه مع الخطابة والشعر.

وقد راح الفارابى يسعى لتفسير الحقائق الدينية تفسيراً عقلانياً من خلال الموضوعات التى تناولتها دراساته: حول الله، طبيعة الله، العناية الإلهية، الفيض، التنجيم، العالم، النفس، قوة النفس المتحركة والمدركة والناطق، والأخلاق، المدينة الفاضلة، والمدينة المجهلة، والبداية ومدينة الخسة والشقوة والنذالة، والمدينة الفاسقة والمدينة الضالة، فإذا به إلى جانب هذه المداخل الفكرية ينظم شعراً تعليمياً يتسق مع موقعه الفلسفى، فدخل به فى باب النصح والإرشاد والحكمة، وتأمل علاقات الناس وفناء الدنيا، والاطمئنان الكامل إلى سعة العلم الإلهى على نحو ما رواه عنه ابن خلكان من مثل قوله (٢):

(١) انظر العمدة ١/١٩٢، جوهر الكنز ٣٠٢، الموشح ٥٦٢

(٢) وفيات الأعيان ٢/١٠٢

أخى خل حيز ذى باطل وكن للحقائق فى حيز
فما الدار دار مقام لنا وما المرء فى الأرض بالمعجز
ينافس هذا لهذا على أقل من الكلم الموجز
وهل نحن إلا خطوط وقع بن على نقطة وقع مستوفز
محيط السماوات أولى بنا فماذا التنافس فى مركز

وكذا قوله مما نسب إليه ضمن صيغ دعائية وردت على لسانه ،
يردد فيها العلة والمعلول ، والتأمل العقلى ، والتدبر على مستوى
حسه الفلسفى ، وكذا يدخل عالم الزهاد كفرع من فروع الفلسفة
الإسلامية ، فيقول :

يا علة الأشياء جمعا ما كنا نتنا به عن فيضه المتفجر
رب السماوات الطبايق ومن فى وسطهن من الثرى والأبحر
إنى دعوتك مستجيبرا مذنبا فاعفر خطيئة مذنب ومقصر
هذا بفيض منك رب الكل من كدر الطبيعة والعناصر عنصري

ولا شك أنه بدا أقرب إلى معجمه الفلسفى منه إلى عالم الشعراء
بحكم طبيعة ثقافته وتصنيفه ، مما يعكسه حوار حول علة الأشياء ،
وتأمل الثرى ، والحديث عن الطبيعة ، والأبحر والعناصر ، وهو فى
مجمله نظم تعليمى يتعلق بتجارب متميزة مصدرها العقل والفكر
والتأمل .

وعلى نفس المنهاج يتكرر الحديث حول ابن رشد شارح المعلم
الأول أرسطو وأكبر الفلاسفة الشراح أثرا فى الغرب^(١) .

إذ يخوض قضايا الفلاسفة بحكم انتمائه إليهم على نهجه فى
مسألة قدم العالم ، وعلم الله بالجزئيات ، وخلود النفس وغيرها من
لمسألة ما وراء الطبيعة ، وأطراف من النفسيات ، بالإضافة إلى

(١) انظر ابن رشد للعقاد .

مشاركاته فى الرياضة والطبيعات ، وإذا هو يشرح أرجوزة الشيخ الرئيس ، وهو شرح طبى مقتبس من رسالته فى التعقيب على أرجوزة ابن سينا ، وهو من كلامه فى تدبير الطفل فى بطن أمه وبعد ولادته . وكذا شرحه لكلام ابن سينا فى ذكر أمزجة الأزمنة أى الفصول حيث قال :

أقول فى الزمان بالتقدير إذ لا سبيل فيه للتحريير
فللشتاء قوة للبلغم وللربيع هجان للدم
والمرّة الصفراء للمصيف والمرّة السوداء للخريف

فكما تحدث عن أمزجة الإنسان ، تحدث بعده عن أمزجة الزمان فجعل مزاج الشتاء رطباً كمزاج البلغم ، ولذلك يتولد فيه البلغم ، وجعل الربيع حاراً رطباً على طبيعة الدم ولذلك يكثف فيه الدم .

ولا شك أن هذا نهج تعليمى ييذو أقرب إلى النظم منه إلى الشعر ، ولكنه يظل شاهداً على هذا التداخل الذى نحن بصدد عرضه ، ويكفى هنا أن ينظم الشيخ الرئيس أيضاً أرجوزته فى الطب مسجلاً بها دخوله عالم الشعراء ، وكأنه يضيف جديداً إلى موقفه بينهم من خلال عينيه المشهورة حول النفس ومطلعها :

هبطت إليك من المحل الأرفع ورقاء ذات تمنع وترفع

أضف إلى ذلك كله مواقف الفلاسفة من الشعراء ، وقد راحوا يتتبعونهم ، وينظرون لشعرهم ، وتشغلهم قضاياهم ، على نحو ما أدلوا به من آراء الفلاسفة حول التخيل ، أو مفهوم الشعر ، أو مهمته ، أو لغته ومناهج صياغتها ، أو المادة المشتركة بين الفنون ، أو الدور الإنسانى فى الخبرة الجمالية ، أو النقد الفنى والنقد الجمالى . . . وغير ذلك كثير مما يكشف جوانب العلاقة بين الفن والفكر على نحو ما صنعه ابن سينا أيضاً فى فن الشعر فى كتاب الشفاء ، وكذا فى تعليقات الفلاسفة على المادة الشعرية التى أنتجتها قرائح الشعراء ، وتداخلت مع خلاصة ما اجتهدت حوله عقول الفلاسفة .

٢ - بين تاريخ الأدب وفلسفته الفن

ولعل لقاء الدارس مع أى من هذين المصطلحين بمدلولاتهما الدقيقة يعيدى ضرورة الاستعانة بهما لفهم معنى الأدب ، وكذا مدلول الفن ومجالاته . ومن هنا يتبدى خطر هذا التفاعل الحتمي بين ذلك الثالوث المتلاحم اعنى الشعر والفلسفة والتاريخ .

والمقاعدة انك لن تعرف حدود علم ما إلا بالبحث في تاريخه ، سواء توقفت عند ملامح نشأته وتطوره ، أو ارتقائه ونضجه واكتماله ؛ أم انتزعت منه مرحلة ما تتخذها موضوعا لدرساك ، إذ تبقى هذه المرحلة حلقة متداخلة مع ما سبقها ، وما عاصرهما ، وما جاء بعدها أيضا متأثرا بها . بمعنى آخر ، يصعب تماما انتزاعها دون تأمل الجذور والفروع ، فليس ثمة تصور واضح حول عمل ما يمكن أن يكون منبت الصلة بكل ما حوله ، سواء فى ذلك ما سبقه أو ما تلاه من أعمال . من هذا المنطلق كثرت الاجتهادات البحثية حول تاريخ العلوم عند العرب باعتبار هذا التاريخ جزءا من كيان كل علم منها على حدة ، وضرورة لاستيعابه ، وفهم دقائقه ، وأساليب معالجته من منطلق لغة التطور التى سار إليها ، أو انتكس فى غيبتها ، وهو ما يظل بمثابة درس هام لا مئاص من اللجوء إليه فى دراسة الأدب ، وهو ما نسماه تحديدا بتاريخ الأدب (١) .

ولعل من الضوابط اللازمة لحصر دراستنا الأدبية فى واحد من حقولها على مستوى المساحة الزمنية والمكانية تأمل الموقف التاريخي الذى يفرض على الدارس أن يحدد فى أى منطقة هو من رحلة الشعر

(١) يمكن العودة إلى ما كتبه الدكتور شوقي ضيف حول تاريخ الأدب فى العصر الجاهلي والأستاذ أحمد حسن الزيات فى تاريخ الأدب العربى ، مصطفى الشكعة فى مناهج التأليف عند العلماء العرب ، الظاهر مكى فى مصادر الأدب .

انطوية الممتدة عبر القرون المختلفة ، وما ظروف العصر الذي يقف أمامه شاخصا على كل المستويات التي يحكيها تاريخه ، حول بنيانه الطبقي ، إلى وسائل حياة أهله ، إلى طبائع العلاقات السائدة بينهم على مختلف صورها سياسية كانت أو اجتماعية أو أخلاقية ، إلى حياة انفكر بينهم بما يضم إليها من الأجيال والرؤى التي تعيش في عقولهم وتسيطر على خيالهم ، وإلا بدت الصورة عامة وغائمة إذا افتقدنا مثل هذا التحديد ، فلكل نمط من الحياة صداه في الأدب على نحو ما يظهر في ذلك السياق الجماعي للغة ، واختلاف مدلولات الألفاظ ، وتطورها ، أو ذلك الاتساق الحتمي بين الحياة نفسها ، وبين وسائل التعبير عنها على ما بين تلك الوسائل من التميز والالتقاء .

فإذا سلمنا — وهذا بدهي — بتداخل العلوم ، سواء في عصور الماضي الذي لم يعترف إلا بموسوعية العلم ، وتداخل مواد وفروعه ، أم في عصرنا الحديث باعتبار تخصص العالم في منطقة بعينها منه ، تراءت لنا حركة التاريخ للعام جزءا منه يسهل فهمه ، ويسهم في تبسيط التعامل مع ، ويوصل إلى فلسفته ، وسبر أغواره التي قد تظل غامضة مجهولة دون تناول هذا المنظور التاريخي والاستعانة به . فإذا ما سلمنا أيضا بأن الأدب ما هو إلا واحدة من لبنات هذا البناء الثقافي في مجتمع ما ، وإن كانت تلك اللبنة تظل متميزة في منهج رقيها وفي سمتها الخاص ، باعتبار معالجتها للحلم الإنساني إلى جانب الواقع ، واستكشافها رؤى صاحبها الذي يعكسه تصويرا في مناطق الإبداع المختلفة ، ظلت هذه اللبنة شديدة الالتحام مع العلوم الأخرى الشائعة في البيئة ، فمما لا شك فيه أن أدب العصر العباسي — مثلا — يظل جزءا لا ينفصل عن تاريخ التدوين فيه ، وكذا عن مناهج التصنيف والجمع والتأليف ، في شتى العلوم ، مما يسهم في التوقف على طبيعة الملكة اللغوية لدى الشاعر في زحام هذه المصنفات ، فما زالت الخليفة الفكرية متقاربة بين الشاعر والمؤرخ ، ورجل التفسير ، وعالم الحديث ، والفقيه ، وعالم اللغة والنحو ، والبلاغي ، والناقد ،

ورجل السياسة والاقتصاد ، والثقافى وغيرهم ، ذلك أن الجميع يصدرون من منظور واحد يعكسه الإفراس الثقافى مهما بدا متنوعا من مجالاته ، إلا أنه ينتقارب فى مناهجه ومصادره .

من هنا يظل العلم بتاريخ الأدب ضرورة ملحة يفترض إلمام الناقد بها ، بل يفترض - أصلا - ألا انفصل فضلا قطعيا بين مؤرخ الأدب وناقده إلا على مستوى تغليب جانب من الفكر على ثقافة أى منهما ، وفى كل الحالات يظل الإلمام بتاريخ النص بمثابة الحارس الذى يحمى القارئ من أن ينصرف بمدلوله إلى منحدر قد لا يتسق مع الحقيقة المنبعث عنها أصلا ، أو الموقف الذى يلتحم به ، ويصوره .

وبذا تظل ملاحقة القارئ للعلاقات الخارجية للنص بمثابة الانطلاقة التى تشده إلى تاريخ هذا الفن فى إطار علاقته المتداخلة به ، وبمجتمعه ، وبمبدعه ، وبموقعه بين المؤثرات الأخرى ، إذا ما كان قابلا لأى منها فى إطار تفاعله مع بقية الآداب ، أو تفاعل مجتمعه مع بقية الحضارات .

ولعل من الظواهر الواضحة أن التاريخ الأدبى حين تتسع فيه المساحة الزمنية يحتاج إلى معالجات خاصة ، قد تختلف حولها المناهج ، لكنها تظل ضرورة للدرس الأدبى ، بمعنى أن ثمة مفارقات منهجية بين دراسة أدبنا العرب على مستوى العصور السياسية ، أو على مستوى تحولا الفكر طبقا لتقسيم بيئى خاصة مع اتساع الدولة الإسلامية ، وتعدد بيئات الفكر فيها بعد عصر الراشدين رضوان الله عليهم ، أو محاولة تجاوز هذه القسمة السياسية إلى غيرها من ضروب التصنيف التاريخى لتحديد ملامح الإدراك الأدبى للنص فى حدود زمانية ومكانية معينة تريده انضباطا ووضوحا .

فى ظل التاريخ السياسى لحركة الأدب نجد القسمة السائعة إلى عصر جاهلى وإسلامى وأموى وعباسى ثم مملوكى وعثمانى وحديث ،

وهذا ما نجد التاريخ - بمعناه السياسى - سبيدا فيه يحكم سيطرته على نحو ما تعكسه كثير من دراستنا الأدبية على طريقة المرفى وحسن توفيق العدل ، وما جاء على منهجها فى الدراسة التاريخية لحركة الأدب .

وفى هذا الإطار قد يتحول الأدب إلى مجرد تابع للسياسة ، إلا فيما تحاول استكشافه من تجاوزهات لهذه الحدود السياسية بمعناها الدقيق ، إلى أطر أخرى أكثر فنية تبدو محكمة بالنص نفسه وتفاعلاته المختلفة ، وهو ما تكسفه مشكلة المخضمين - على سبيل المثال - من الشعراء حين يجمعون مزوجة هادئة سعيدة أو صاخبة مزعجة بين مناهج الفكر المتصارعة من موروث وحداثى ، ففى مثل هذه هذه المنطقة يظل الحد السياسى شاحبا هزيلا لأنك قد تدرس الحسن الجاهلى مثالا من خلال امتداده مع مدارس الشعر فى عصر صدر الإسلام ، فلا يمكن أن نتصور تحول الأدب بعد عصر الراشدين إلى أدب أموى بمجرد تولى معاوية أمر الخلافة ، أو بمجرد الانتهاء من أحداث صفين ، بل يظل الأدب ممثالا للتداخل بين جيل السلف ، وبين إبداع الجيل الجديد على ما تطرحه لغة المخضمين من الشعراء ، وأساليبهم التصويرية الجامعة بين فكر العصرين معا . وهو ما نراه واضحا بعد ذلك لدى الشاعر المخضرم على طريقة بشار حين نراه أمويا عباسيا فى آن واحد ، فهو يضرب بأصول فكره فى صميم الحياة الأموية بدليل ما تعكسه مدائحه لروان بن محمد أو قيس عيلان أو غير ذلك مما أورده على منهج بائيته المشهورة :

جفا وده فأزور أو مل صاحبه وأزرى به أن لا يزال يعاتبه

إذ تعكس القصيدة هذا البعد من أموية الشاعر التى لا تنقطع عن عباسيته بعد ذلك ، بل تظل أصدائها مرددة فى إبداعه العباسى ، بدليل استقرارية هذا الحسن التراثى العميق الذى نرى بشارا حائرا إزاءه فى مقدمة همزيته فى مدح عقبة بن مسلم والى المنصور على البصرة ومطلعها :

حييا صاحبي أم العلاء واحذرا طرف عينها الحوراء
وفيها يبدأ مشهد الرحيل منذ قوله :

وفلاة زوراء تلقى بها العين رفاضا يمشين مشى النساء
وكأنه يذكر بك قوله الأموى :

وليل دجوى تمام بناته وأبنائوه من هوله وربائبه

ولا أدل على هذا التداخل بين العصور الأدبية من استمرار
الظاهرة التى لا تعرف انقطاعا مع التحول السياسى ، على نحو
ما نلتمسه فى بقاء مقدمات الأطلال مثلاً بعيدا عن واقع الطلل نفسه
ليتحول إلى طلل تقليدى أو حتى طلل نفسى يتجاوز عصره « الواقعى »
ليظل صورة مكررة لدى الشعراء على مدار عصور الحضارة كما كان
لدى شعراء الجاهلية •

ويمتد هذا التداخل إذا أردنا الدخول إلى الأدب من منظور
القسمة الزمنية إلى قرون ، إلا إذا اختفت الفواصل الحتمية بين قرن
وآخر ، لنأخذ بالتيار المسائد على معظم القرن ، وهو أقرب إلى
التاريخ الأدبى منه إلى التاريخ السياسى ، باعتبار الخضوع للظواهر
الأدبية أو النظريات المطروحة ، على نحو ما نجد فى عصور الموازنات
بين الشعراء ، أو تصوير الخصومات ، أو عصور الفردية المطلقة للشاعر ،
أو السرقات ، أو المحاكاة والتقليد ، أو غير ذلك من ظواهر ومواقف
ومصراعات فنية •

فإذا تجاوزنا قسمة السياسة أو العصور تراءت لنا الظواهر
والمدارس والاتجاهات الفنية أساسا آخر للدرس ، كأن ندرس الأدب
على مستوى تطور الفن الواحد عبر فترات بعينها • وهو أيضا يدخل
فى باب آخر فى تاريخ الأدب من خلال محاولة التتبع والتأريخ للظاهرة
الفنية كما يظهر مثلاً فى دراسة مدرسة البديع العباسية ، أو الموازنة

بين الطائفتين ، أو الوساطة بين المتنبي وخصومه ، أو ما جاء على هذا الخوال من مدارس النقد اللغوية أو الفلسفية ، أو المدارس البلاغية .

وأياً كانت الصورة التى سيلجأ إليها الدارس أو الناقد فتراه بحاجة مؤكدة إلى أن يؤرخ لعصر الشاعر تأريخه لحياة الشاعر نفسه وتتبع أخباره وسيرته ، وكذا تأريخه للظاهرة ذاتها ، وتصديد ما أصابها من تطور أو جمود وصولاً مرحلة التحليل التى لابد أن تسبق الموقف التقويىمى إزاء النص .

من هنا تظل المكتبة التاريخية ضرورة أمام الباحث فى الأدب ، يستطلع منها الخبر ويصحح الحدث ، ويستفتى المؤرخ حين يبحث عن الأسباب وي طرح العلاقات أو المفارقات التى تضبط له حركة النص ، وتتّرجم له طبيعة موقف الأديب من الشريحة الزمنية التى اختارها لموضوعه . وما يقال عن المنهج على هذا الأساس التاريخى يقال نظير له عن البعد الفلسفى الكامن وراء الظاهرة أو الحركة الأدبية وكأنه ينتبعا إليها حيث اتجهت وأينما وجدت . ذلك أن الحديث عن تدخل الفلسفة مع كل العلوم قد يخرج عن إطار بحثنا الأدبى ، إلا أنها تظل — بالفعل — قائمة من وراء ستار خلف أى منها ، كأن ترى جوهر العالم من خلال سعيك وراء فلسفته ، كما يصنع فلاسفة التاريخ أو غيره من العلوم ، لتبقى أمامنا فلسفة الشاعر فى ظل دائرة إبداعه أمراً مقررأ أيا كانت بساطة الصورة التى نعرضها من خلالها أو تعقيدها ، طبقاً للتكوين الفكرى لكل شاعر على حدة ، وتتبعاً لمقومات فكر العصر الذى يعيشه .

ولابد لمؤرخ الأدب إذن من أن يلم بضروب من هذا الإدراك الفلسفى ، وهو ما لا يثنأى له إلا من خلال إلمامه بمناهج الفكر فى عصر الشاعر من ناحية ، ولدى الشاعر نفسه من ناحية أخرى .

وهو ما يبدو واضحاً في الموازنات بين الشعراء أو دراسة الظواهر من هذا المنظور ، كأن ترى منهج شاعر كأبي تمام وهو يجمع بين العقل والشعور في قصائده ليفسح للفكرة الفلسفية أو حتى المصطلح مجالات رحبة تنعكس في قصيدته ، إلى غير ذلك من صور التعبير عن الفكر ، وخلاصة الرؤية للحياة والناس ، وهو ما قد يحتويه مجال الإبداع ، وينكشف في الدراسات الخاصة بكل شاعر ، أو كل عصر من عصور الأدب .

ويبقى الفكر الفلسفي شاهداً كامناً وراء حركة التصنيف والتأليف في مجال الدراسة الأدبية ، ذلك أن شاعراً ما يقوم بتصنيف ديوان النقائض كما صنع أبو تمام ، أو بتصنيف ديوان الحماسة كما فعل أبو تمام والبحتري ، لا بد أن يستند في تصنيفه إلى فلسفة ما تدفعه إلى اختيار نصوص بعينها في مجال محدد ، وكأنه يكشف عن ذوقه وفكره في هذا الاختيار ، وأيضاً عن منطقة التوظيف التي أرادها من ورائه فهو يجمع — انذاك — بين الشعرية والتصنيف ، ويقتحم على العلماء مجالهم ، فلا بد أن يحكمه منهج أو فكرة يلهج بها ، وهو ما نجده مطروحا قبل ذلك في اختيارات راوية كالمفضل الضبي لمفصلياته ، أو الأصمعي لأصمعياته ، أو حتى في موقف ابن سلام في طبقاته للشعراء من الجاهليين والإسلاميين فحسب ، وما صنعه ابن المعتز من منظور آخر في انصافه لطبقات المحدثين ، وهنا يجمع ابن المعتز جمعا دقيقاً بين عالم المؤلف وعالم الشاعر والناقد ، وي طرح أصول فكره في أكثر من موقف في دراساته سواء في طبقات الشعراء أم في كتاب البديع ، أو غيرهما من مصنفاته الأدبية .

وإذا كان ثمة تصور لأن تكون هناك فلسفة وراء التأليف والتصنيف فمن باب أولى أن تكمن أيضاً وراء ضروب الشعر التعليمي التي بدت صريحة في تناول مادة ما ، قد تكون تاريخية أو فلسفية ، أو وعظية ارشادية ، أو غير ذلك ، ولكنها في النهاية تقوم على دعائم فكرية

الخبرة الجمالية ومن الفنون ، وهو ما يستكملة منهجيا حوارا حول
التصورات الإبداعية باعتبارها لغة جامعة بين الفلسفة والعم
والفن ، وهو ما تستمر أبواب الكتاب وفصوله فى إضاءته
حول عالم النقد الفنى والتقدير الجمالى ، أو الفن والحضارة ، أو
الدور الإنسانى فى الخبرة الجمالية ، أو المادة المشتركة بين الفنون.
وغير ذلك من صور التفاعل بين الفن والفلسفة^(١) .

وربما اطردت هذه المظاهرة بوضوح شديد فيما نقرأه عن
المدخل الجمالية فى دراسة الأدب ، وكذا فى الفلسفة ، وهو ما
ينسحب على دراسات القيم المطلقة التى يزدحم بها عالم الفلاسفة ،
وكذا الحديث عن التأمل الذى يكمن خلف الإبداع فى الشعر والفكر
والفلسفة جميعا ، وعلى أية حال ، فإن الدرس التطبيقى فى أى من
المجالات ينتهى إلى استكشاف دقيق لهذا التداخل الطبيعى بين الفكر
والشعور ، فى إطار المدارس الفلسفية والاتجاهات الفنية معا .



(١) تراجع الدراسات الفلسفية على طريق قشور ولباب للدكتور
زكى نجيب وفنون الأدب - وقصة الأدب فى العالم ومشكلة الفن
للدكتور زكريا إبراهيم ، والفن خبرة لجون ديوى والشعر والتأمل
لهاملتون ، إلى جانب دراسات علم الجمال وعلم الأخلاق وكذا
الدراسات الجمالية للأدب العربى على نحو ما صنعه عبد المنعم تليمة
فى مداخل إلى علم الجمال الأدبى وغيره . والدراسات الخاصة حول
كيان المصطلح وسيرته على نهج دراسة الدكتور محمود رجب حوز،
الاغتراب .

تعقيب

سعت هذه الدراسة الى التوقف عند طبيعة العلاقات البينية انى
يسكن أن يدرس من خلالها شعرنا القديم فى زحام موسوعية العلم الى
عاش شعراؤه فى عالمها ، دون قصد الى تخصص دقيق ، ولا رغبة فى
هزلة فكرية عن حركة العلوم المؤلفة أو المترجمة فى أى من عصور
التدوين •

ولا شك أن تشابك هذه العلاقات يظل علامة دالة على أن الأدب
جزء لا يتجزأ من بنيان ثقافى عميق يحتوى كل ما يفرزه الفكر البشرى
على مدار حركة التاريخ ، ويضيف إليه كل ما يحلم به الانسان ، أو حتى
ما يظل حبيس رؤاء المستقبلية لواقع يفضل واقعه فى معظم الأحوال •

ومن هنا كان التسليم بفرضية التواصل الفكرى والشعورى من
وراء هذا البحث الذى يحاول استكشاف أبعاد ظاهرة الصنعة الشعرية من
لخلال مجمل مقوماتها العقلية والوجدانية ، وتستوقعه طويلا تلك الرؤية
الواعية لنتاج التجارب ومناهج صياغتها ، خاصة من خلال حركة التاريخ
والفلسفة بالذات •

وحتى تقطع السبيل على تساؤل القارئ أو حيرته حول دواع
هذا الاختيار وطبيعته ، طرحت الدراسة عدة مقولات مبدئية يرتبط
جانب منها بالتاريخ ، والآخر بالفلسفة ، وبينهما - بالطبع - حركة
الشعر ذاته • ذلك أن حديث التاريخ بدا قادرا على فتح مجالات
حوارية هامة حول قضايا مزدوجة بدا معظمها جامعا بين التاريخ
والأدب ، على اتساع مفهوم التاريخ ، ابتداء فى ذلك من تاريخ الأدب
إلى ما عداه من تاريخ سياسى أو اقتصادى أو اجتماعى أو ثقافى
أو غيره •

وهنا ظهرت قضايا المؤرخ والشاعر ، وما يتراءى لنا من بينها
ضروريا ، حين يتعلق الأمر بالضوابط الموضوعية ، أو الدوافع
الحمامية ، أو المواقف الانفعالية ، وفيها ظهرت المفارقات المتعددة بما
يستحق التأمل ، ومزيد من المناقشة .

وبدا من الأهمية دراسة مثل هذه التداخلات بين الشعر كإبداع
وبين التاريخ كعلم ، أو من خلال الشاعر نفسه مبدعا ومؤرخا
أو حتى من خلال المؤرخ حين يهضم إلى الشاعر في بعض من نأدته
تأريخا ، ودعما وإضافة .

ثم جاء حديث الفلسفة مكمل لهذا الإطار ، حين فتح أيضا
مجالات أخرى ، دفع من خلالها إلى ضرورة التأمل لتلك النماذج العقلانية
من معطيات الفكر الفلسفي ، ومدى علاقته بحركة الشعر حين يجمع
بين منطقتي الفكر والشعور ، على اختلاف مراحله بين تطويع
الشعر للفلسفة ، أو العكس ، وبين دور الشاعر كفيلسوف ،
أو موقف الفيلسوف الشاعر ، مما يدفع إلى مزيد من درس طبائع
تلك العلاقات ، وطبيعة الضوابط التي تحكم حركتها .

وتأتى المواقف التي تحتاج إلى تبسيط القضايا ، وانتزاعها من
عمق المواقف الفلسفية ، لتبدو أقرب إلى الرؤى الذاتية للأشياء
أو المواقف أو الكون ، وعندها تتحول الحكم إلى فلسفات واضحة
لمبدعيها ، وكذلك ما يصاغ على منهاجها .

وقد بدت العلاقات البينية أساسا لضبط تاريخ الحركة الأدبية ،
وتفاعلها مع نماذج من الفكر الفلسفي في كثير من محاوره ، وعلى
هذا الأساس تكشفت ضرورة تأمل التعريفات الفلسفية لعلوم
الفلسفة ، وفروعها بين علم الجمال والأخلاق ، وبيان صلاتها الحتمية
بتطور حركة الشعر ، والاعتداد بها كجزء لا يكاد يعلن عنه الانفصال ،
ولا عليه الانقسام بحال .

واستكمالا لجوانب الصورة تغفل المحاولة فى حاجة إلى ما يليها
من تأمل لمحورية حركة الشعر بين بقية العلوم ، بما ينفي بحاجته
الدارس إلى تأمل جوانب قضيته ، وما يتعلق بها من ظواهر متميزة ،
وهو ما قد تحكيه دراسات صريحة تأخذ بهذا المنحى العلمى ، على
غرار لغة علم اجتماع الأدب ، أو علم النفس الأدبى ، أو غيرهما من
حوارات سياسية أو اقتصادية تكشف أغوار حركة الشعر ، وتستبين
اتجاهاتها ، وهو ما نهضت على أساس منه دراسات أخرى كثيرة ،
ربما ظل هذا المجال من بينها قابلا لمزيد من هذا الحوار ، ولغيره
من حوارات تزيده عمقا ، ونكسبه ثراء ، إذ تبدو الدراسة الأدبية
فى حاجة دائمة إليه .

وكأن من الدراسات التى تستوقف الباحث حول حركة الشعر
فى علاقته بالتاريخ ذلك البحث الجاد الذى أنجزه الدكتور عثمان موافى
بعنوان « ابن خلدون ناقد التاريخ والأدب » وفيه حدد الخطوط
الكبرى التى ترتبط بموقف ابن خلدون من نقد المعرفة التاريخية ، ثم
موقفه من نقد المعرفة الأدبية ، فجمع البحث بين المؤرخ والأديب فى
شخص واحد . وعلى غرار ذلك كانت دراسة الدكتور نبيل راغب
فى محاولته لتحليل موقف الأدب من خلال علاقات كثيرة متداخلة مع
كل العلوم ، ومنها - بالدرجة الأولى - علم التاريخ ، وعلمى الأخلاق
والجمال فى نظريته حول التفسير العلمى للأدب .

ومن هذه الدراسات العميقة أيضا ما يجب أن يرجع إليه دارس
الأدب حول مصطلح التاريخ للدكتور أسد رستم ، وما صنف على
أساس منه تتبعه لمناهج نقد الأخبار التاريخية ، والتثبت من صحة
الأصول ، ثم تهمى النص ، والمجىء باللفظ ، ثم تفسير النص ، فكان
الدرس فيه جمعا بين التاريخ وتحليل النص الأدبى .

ولا شك أن دراساتنا الأدبية تأخذ بهذا المنهج ، سواء أقصدت

إليه صراحة ، أم ألمحت إليه بشكل غير مباشر ، فمن منا يقرأ تاريخ النقائض في الشعر الأموي للأستاذ الشايب دون أن يتوقف عند الدرس التاريخي المتأني لعصرها ؟

وهكذا الموقف في دراسات تاريخ الأدب العربي منذ الجاهلية إلى عصرنا الحديث للدكتور شوقي ضيف إذ لا فكاد نفصل فيها بين حركة الشعر وحركة التاريخ إلا أن يشهدا هذا التداخل العميق الذي لا يد أن يستوقف الباحث طويلا •

ثم تتكرر الظاهرة بنفس المستوى من العمق في الدراسات الفلسفية ، ابتداء من دراسة الدكتور زكي نجيب محمود التي جمعت بين النقد والفلسفة ، والشعر ، وتوقف فيها عند تحليل نصي لعينية ابن سينا ، فكان كتابه « قشور ولباب » بمثابة مؤشر يدفع إلى تأمل تلك العلاقة الحميمية بين الفكر الفلسفي ، وبين الإبداع الشعري ، وهو ما سبق أن ظهر في حركة الفلسفة عودا إلى تاريخها القديم ، فلم تكن ترجبات فن الشعر لأرسطو إلا دعما لمزيج من فكر الفيلسوف وإحساس الناقد إزاء مشكلة الإبداع الشعري ، وكذا كان كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر لابن سينا بمثابة إسهام آخر في مزيج الفلسفة والشعر بما يؤكد نفس الاتجاه ويدعمه •

فإذا ما جاءت دراسة مشكلة الفن من منظور فلسفي ، ومن خلال الدراسات الفلسفية المتخصصة ، كما ورد لدى الدكتور زكريا إبراهيم زاد الموقف وضوحا وثراء ، فكان الجمع بين التذوق الفني وقضية الفن والحياة ، وبين الإبداع ومشكلاته ، وعلاقة الفن بالطبيعة والمجتمع •

فإذا ما تأملنا كتاب الشعر والتأمل لها ملتون وجدنا نموذجاً آخر يطرح علينا ضرورة التساؤل عن مستويات تلك العلاقة الخاصة

بين الفكر والإبداع ، وهو ما دعا إليه جون ديوى فى كتاب « الف
خبرة » ، وما أشار إليه وارن ووليك فى نظرية الأدب ، وجروباوم
فى « دراسات فى الأدب العربى » ، وما ترددت أصداؤه فى دراسات
فلسفية خالصة على نحو ما صنعه الدكتور محمود رجب فى تتبعه
لفلسفة الاغتراب تحت عنوان « الاغتراب سيرة مصطلح » ، وكذلك
ما تردد فى دراسات الفلاسفة حول الوجودية والمذاهب الفكرية ،
يما يشير إلى حتمية مثل هذه الدراسة التى تسعى إلى مزيد من
الاستكشاف لتلك الروابط التى تحكم حركة الشعر من خلال علاقته
بالتاريخ والفلسفة ، وكذا حركة الشعراء فى زحام المادة الفكرية التى
يطرحها عالم المؤرخين والفلاسفة •

ولعل فصول هذه الدراسة وأبوابها قد نهضت بإضافة جوانب
إلى ما طرقته تلك الدراسات ، ولعل خلاص القارئ من فصول الكتاب
ومباحثه يجيب على تساؤلات كثيرة لا تنفى بها هذه الخاتمة ، إلا أن
يعود إليه منذ المقدمة مرة أخرى ولذلك جعلتها مجرد تعقيب حول مجالات
هذه البحوث •

مصادر ومراجع

(١) مصادر :

- ١ - ابن الأثير : جواهر الكنز - تحقيق محمد زغلول سلام منشأة المعارف ، الاسكندرية ، *
- ٢ - ابن الأثير : الكامل فى التاريخ ، مراجعة وتصحيح محمد يوسف الدقاق ، دار الكتب ، بيروت ١٩٨٧
- ٣ - بشار بن برد : ديوانه ، شرح محمد الطاهر بن عاشور ، لجنة التأليف والنشر ١٩٥٠
- ٤ - البحتري : ديوانه ، تحقيق حسن كامل الصيرفى ، دار المعارف *
- ٥ - أبو تمام : ديوانه ، تحقيق محمد عبده عزام ، دار المعارف ، القاهرة *
- ٦ - نقائض جرير والأخطل ، دار الكتب العلمية ١٩٢٢
- ٧ - الشعالبي : يتيمة الدهر ، تحقيق محمد مفيد تميمية ، دار الكتب ، بيروت ١٩٨٣
- ٨ - جرير : ديوانه ، تحقيق نعمان أمين طه - دار المعارف ، القاهرة *
- ٩ - حسان بن ثابت : ديوانه ، تحقيق سيد حنفى ، دار المعارف ١٩٨٣
- ١٠ - الحطيئة : ديوانه ، رواية ابن حبيب عن ابن الأعرابي ، المؤسسة العربية للطباعة والنشر ، بيروت *

١١ - الخطيب التبريزي : شرح ديوان الحماسة لأبي تمام -
عالم الكتب - بيروت *

١٢ - ابن خلدون : المقدمة ، دار القلم - بيروت ١٩٨٦

١٣ - الراعي النميري : ديوانه ، جمع وتحقيق رايشهرت فايبرت -
بيروت ١٩٨٠

١٤ - ابن الرومي : ديوانه ، تحقيق حسين نصار - دار
الكتب ١٩٧٦

١٥ - السيوطي : تاريخ الخلفاء ، تحقيق مجيب الدين
عبد الحميد ، القاهرة ١٩٦٩

١٦ - الشهابي : الديارات ، تحقيق كوركيس عواد ،
بغداد ١٩٦٦

١٧ - السماخ : ديوانه ، تحقيق صلاح الدين الهادي ، دار
المعارف *

١٨ - صدر الدين البصري : الحماسة البصرية ، تحقيق مختار الدين
أحمد ، عالم الكتب ١٩٨٣

١٩ - الصنوبري : ديوانه ، تحقيق احسان عباس ، دار الثقافة
بيروت *

٢٠ - الصولي : أخبار أبي تمام ، تحقيق محمد عبده عزام
وآخرين ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ١٩٨٠

٢١ - الصولي : أخبار الشعراء المسمى كتاب الأوراق ، جمع
هيوارث دن ، القاهرة ١٩٣٦

٢٢ - الصولي : أخبار البحري ، تحقيق صالح الأشتري ،
دمشق ١٩٦٤

٢٣ - الطبري : تاريخ الرسل والملوك ، تحقيق محمد أبي الفضل
ابراهيم ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٨

٢٤ - طرفة بن العبد : ديوانه ، تحقيق درية الخطيب ولطفى
الصقلال مطبوعات مجمع اللغة العربية - دمشق ١٩٧٠

٢٥ - الطرماح بن حكيم : ديوانه ، ت عزت حسن ، دمشق ١٩٥٦

٢٦ - ابن طفيل : حى بن يقظان ، مؤسسة فاسر للثقافة *

٢٧ - أبو الطيب المتنبى : ديوانه ، شرح عبد الرحمن البرقوقي ،
بيروت ١٩٧٠

٢٨ - العباسى : معاهد التنصيص على شرح شواهد التلخيص ،
القاهرة ١٣١٦ هـ *

٢٩ - ابن عبد ربه : العقد الفريد - ت محمد مفيد قميحة ، دار
الكتب ، بيروت ١٩٨٧

٣٠ - أبو العلاء المعرى : معقظ الزند ، الهيئة المصرية العامة
للكتاب ١٩٨٥

٣١ - أبو العلاء المعرى : اللزوميات ، دار الكتب العلمية ،
بيروت ١٩٨٦

٣٢ - أبو العلاء المعرى : عبث الواليد - تعليق محمد عبد الله
المدنى ، دار الرفاعى للنشر *

٣٣ - أبو على القالى : الأمالى ، مراجعة لجنة احياء التراث فى
دار الآفاق الجديدة - بيروت ١٩٨٧

٣٤ - أبو فراس الحمدانى : ديوانه - تقديم عباس عبد الستار ،
دار الكتب العلمية - بيروت ١٩٨٦

٣٥ - أبو النرج الأصفهانى : الأغانى ، بيروت ١٩٨٦

- ٣٦ - ابن قتيبة : عيون الأخبار ، دار الكتب العلمية ، بيروت ١٩٨٦
- ٣٧ - ابن قتيبة : الامامة والسياسة (أو تاريخ الخلفاء) مؤسسة الوفاء ، بيروت ١٩٨١
- ٣٨ - الكميّ بن زيد الأسدي : الهاشميات ، بغداد ، د . ت .
- ٣٩ - المرزباني : المرشح - تحقيق على البجاوي ، نهضة مصر ، القاهرة ١٩٦٥
- ٤٠ - المرزباني : معجم الشعراء - تحقيق عبد الستار فراج ، الحلبي ، القاهرة ١٩٦٠
- ٤١ - المسعودي : مروج الذهب ومعادن الجوهر ، تحقيق يوسف داغر ، بيروت ١٩٧١
- ٤٢ - ابن المعتز : طبقات الشعراء المحدثين ، تحقيق عبد الستار فراج ، دار المعارف ، القاهرة ،
- ٤٣ - ابن المعتز : ديوانه - تحقيق يونس السامرائي ، بغداد ١٩٧٦
- ٤٤ - ابن النديم : الفهرست ، دار المعرفة ، بيروت .
- ٤٥ - أبو نواس : ديوانه ، تحقيق أحمد الغزالي ، نهضة مصر ١٩٥٣
- ٤٦ - النويري : نهاية الأرب في فنون الأدب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٦
- ٤٧ - ابن هشام : السيرة النبوية - تقديم طه عبد الرؤوف سعد ، ابن شقرون ، القاهرة .

٤٨ - الوليد بن يزيد : ديوانه ، جمع وتحقيق ف غابريلى .
جامعة روما ، دار الكتاب الجديد ، بيروت ١٩٦٧

٤٩ - أبو هلال العسكري : ديوان المعاني ، القدسي ،
القاهرة ١٣٥٢ هـ .

٥١ - أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين : تحقيق على
البجاوى ومحمد أبى الفضل ابراهيم ، الحلبي ، القاهرة ١٩٧١

٥١ - ياقوت : معجم الأدباء : دار الفكر - بيروت ١٩٨٠

(ب) مراجع

٥٢ - د / إبراهيم عبد الرحمن وعفت الشقاوى : دراسات عربية
(الشعر ، القصة ، التاريخ) مكتبة الشباب ، القاهرة ١٩٧٧

٥٣ - د / أبو العلا عفيفى : التصوف الثورية الروحية فى الإسلام
القاهرة ١٩٦٢

٥٤ - د / أبو الوفا التفتازانى : مدخل إلى التصوف الإسلامى ،
دار الثقافة - القاهرة ١٩٨٧

٥٥ - د / إحسان عباس : شعر الخوارج - دار الثقافة - بيروت .

٥٦ - د / أحمد أحمد بدوى : الحياة الأدبية فى عصر الحروب
الصليبية ، نهضة مصر ١٩٧٩

٥٧ - د / أحمد أحمد بدوى : البحتري .

٥٨ - أ / أحمد أمين : ضحى الإسلام ، النهضة المصرية - القاهرة .

٥٩ - أ / أحمد أمين : يوم الإسلام ، النهضة المصرية - القاهرة .

٦٠ - أ / أحمد أمين : فيض الخاطر ، النهضة المصرية - القاهرة .

٦١ - د / أحمد الحوفى : أدب السياسة فى العصر الأموى -

نهضة مصر .

٦٢ - أ / أحمد الشايب : تاريخ الشعر السياسى ، النهضة المصرية
القاهرة .

٦٣ - د / أحمد عبد الستار الجوارى : الشعر فى بغداد حتى
نهاية القرن الثالث الهجرى ، دار الكشف - بيروت ١٩٥٦

٦٤ - د / أحمد كمال زكى : ابن المعتز العباسى ، المؤسسة المصرية
للنشر ١٩٦٥

٦٥ - أدونيس : الثابت والمتحول ، دار العودة - بيروت ١٩٧٩

٦٦ - اسماعيل اليوسف : أبو تمام أخباره ونماذج من شعره
دار الكتاب - دمشق .

٦٧ - د / أميرة مطر : فلسفة الجمال ، دار الثقافة - القاهرة
١٩٨٤

٦٨ - د / بدر عبد الرحمن محمد : الدولة العباسية (دراسة فى
سياستها الداخلية فى القرنين الثانى والثالث) الا نجلوا المصرية - القاهرة .

٦٩ - د / بهى الدين زيان : الغزالى وملحاحات عن الحياة الفكرية
الإسلامية ، نهضة مصر ١٩٥٨

٧٠ - جون ديوى : الفن خبرة ، ترجمة زكريا إبراهيم ، مراجعة
زكى نجيب محمود ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٦٣

٧١ - جون ماكورى : الوجودية ، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام -
مراجعة فؤاد زكريا ، دار الثقافة - القاهرة ١٩٨٦

٧٢ - د / حسن إبراهيم حسن : تاريخ الإسلام السياسى والاجتماعى
والثقافى ، النهضة المصرية - القاهرة ١٩٦٤

٧٣ - حسن بزرن : القرمطية بين الدين والثورة ، دار الحقيقة
للطباعة - بيروت ١٩٨٨

- ٧٤ - أبو الحسن الندوى : السيرة النبوية ، دار الشروق ١٩٨٣
- ٧٥ - د / حسين الحاج حسن : أدب العرب فى عصر الجاهلية
المؤسسة الجامعية للنشر - بيروت ١٩٨٤
- ٧٦ - د / حسين عطوان : الزندقة والشعوذية فى العصر العباسى ،
دار الجيل - بيروت *
- ٧٧ - د / حسين عطوان : الدعوة العباسية تاريخ وتطور ، دار الجيل
بيروت ١٩٨٤
- ٧٨ - د / حسين عطوان : الشعر العربى بخراسان ، دار الجيل *
- ٧٩ - د / خليل شرف الدين : أبو العتاهية ، دار ومكتبة الهلال -
بيروت *
- ٨٠ - د. س. + مرجليوث : أصول الشعر العربى ، ترجمة يحيى
الجبورى - مؤسسة الرسالة - بيروت ١٩٨٨
- ٨١ - د / رأفت الشيخ : فلسفة التاريخ ، دار الثقافة - القاهرة
١٩٨٨
- ٨٢ - د / رشيد عبد الله الجميلى : دراسات فى تاريخ الخلافة
العباسية - المعارف - المغرب ١٩٨٤
- ٨٣ - رشيد العبيدى : دراسات فى النقد الأدبى ، المعارف -
بغداد *
- ٨٤ - روستريفور هاملتون : الشعر والتأمل ، ترجمة محمد مصطفى
بدوى - لجنة التأليف والترجمة - القاهرة ١٩٦٣
- ٨٥ - د / زكريا إبراهيم : مشكلة الفن ، مكتبة مصر ، القاهرة *
- ٨٦ - د / زكى مبارك : المدائح النبوية فى الأدب العربى ،
دار الشعب ١٩٧١

- ٨٧ - زكى المحاسنى : شعر الحرب فى أدب العرب ، المعارف ١٩٦٤
- ٨٨ - د / زكى نجيب محمود : قشور ولباب ، الانجلو المصرية •
- ٨٩ - د / زكى نجيب محمود وأحمد أمين : قصة الأدب فى العالم •
- ٩٠ - زمباور : تاريخ الأسرات الحاكمة ، اخراج زكى حسن ،
وحسن محمود - مطبعة جامعة فؤاد الأول ١٩٥١
- ٩١ - د / ساسين عساف : الصورة الشعرية ونماذجها فى إبداع
أبى نواس - المؤسسة الجامعية - بيروت ١٩٨٢
- ٩٢ - د / سعد شلبى : الأصول الفنية للشعر الجاهلى ، غريب
١٩٧٧
- ٩٣ - د / سعود عبد الجابر : شعر الزبرقان بن بدر وعمرو
ابن الأختم - مؤسسة الرسالة ١٩٨٧
- ٩٤ - سعيد زايد : الفارابى ، دار المعارف - القاهرة •
- ٩٥ - سعيد منصور : حركة الحياة الأدبية بين الجاهلية والإسلام ،
دار القلم - الكويت ١٩٨١
- ٩٦ - د / سيدة اسماعيل الكاشف : الوليد بن عبد الملك ، اعلام
العرب - القاهرة ١٩٦٣
- ٩٧ - السيد تقى الدين : الأدب والحضارة ، نهضة مصر - القاهرة •
- ٩٨ - د / سيد حنفى حسنين : بشار بن برد بين النظرية والتطبيق
دار الثقافة ١٩٧٨
- ٩٩ - د / سيد غازى : الأخطل شاعر بنى أمية ، المعارف ١٩٧٩
- ١٠٠ - د / شكرى عياد : الرؤيا المقيدة (دراسات فى التفسير
الحضارى للأدب) الهيئة المصرية ١٩٧٨

- ١٠١ - د / شوقي ضيف : العصر العباسي الأول ، دار المعارف - القاهرة .
- ١٠٢ - د / شوقي ضيف : العصر العباسي الثاني ، دار المعارف ، القاهرة .
- ١٠٣ - د / صالح حسن إليطى : الفكر والفن فى شعر أبى العلاء ، دار المعارف ١٩٨٤
- ١٠٤ - د / صلاح فضل : تأثير الثقافة الإسلامية فى الكوميديا الإلهية لدانتى - دار المعارف - القاهرة .
- ١٠٥ - أ / طه إبراهيم : تاريخ النقد الأدبى عند العرب حتى نهاية القرن الثالث الهجرى ، دار الكتب - بيروت .
- ١٠٦ - د / طه حسين : حديث الأربعاء ، دار المعارف - القاهرة .
- ١٠٧ - د / طه حسين : من حديث الشعر والنثر ، دار المعارف .
- ١٠٨ - د / طه عبد الباقي سرور : رابعة العدوية ، دار الفكر العربى - القاهرة ١٩٥٧
- ١٠٩ - أ / عباس العقاد : ابن رشد ، دار المعارف - القاهرة .
- ١١٠ - أ / عباس العقاد : دراسات فى المذاهب الاجتماعية والأدبية .
- ١١١ - أ / عباس العقاد : رجعة أبى العلاء ، نهضة مصر ١٩٨٤
- ١١٢ - أ / عباس العقاد : الحسن بن هانىء ، دار الهلال - القاهرة .
- ١١٣ - د / عبد الحليم عباس : أبو نواس ، دار المعارف ١٩٧٧
- ١١٤ - عبد الرحمن بدوى : أرسطو طاليس (فن الشعر) دار الثقافة بيروت .

- ١١٥ - عبد الرحمن بدوى : دراسات ونصوص فى الفلسفة والعلوم
عند العرب ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت •
- ١١٦ - عبد الرحمن خليل إبراهيم : دور الشعر فى معركة الدعوة
الاسلامية أيام الرسول صلى الله عليه وسلم ، الشركة الوطنية للنشر ،
الجزائر •
- ١١٧ - د / عبد الستار السيد متولى : أدب الزهدة فى العصر
العباسى نشأته وتطوره ورجاله ، الهيئة المصرية العامة ١٩٨٤
- ١١٨ - د / محمد العزيز سالم : دراسات فى تاريخ العرب فى العصر
العباسى الأول ، مؤسسة شباب الجامعة •
- ١١٩ - أ / عبد العزيز سيد الأهل : يوم وليلة خلافة ابن المعتز ،
دار العلم - بيروت ١٩٤٩
- ١٢٠ - د / عبد القادر زيدان : قضايا العصر فى أدب أبى العلاء ،
الهيئة المصرية ١٩٨٦
- ١٢١ - د / عبد المنعم تليمة : مداخل إلى علم الجمال الأدبى ،
دار الثقافة - القاهرة ١٩٧٨
- ١٢١ مكررا - د / عثمان موافى : ابن خلدون ناقد الأدب والتاريخ
الاسكندرية ١٩٧٣
- ١٢٢ - د / العربى حسن درويش : أبو فواس وقضية الحداثة
فى الشعر ، الهيئة المصرية ١٩٨٧
- ١٢٣ - د / عز الدين اسماعيل : المصادر الأدبية واللغوية فى
التراث العربى ، دار المعارف - القاهرة •
- ١٢٤ - د / عز الدين اسماعيل : الشعر العباسى ، الرؤية والفن ،
دار المعارف •
- ١٢٥ - د / على الخطيب : اتجاهات الأدب الصوفى بين العلاج
وابن عربى ، دار المعارف - ١٤٠٤ هـ •

١٣٦ - د / على شلق : نقاط التطور فى الأدب العربى ، دار القلم
بيروت .

١٣٧ - د / على شلق : ابن الرومى فى الصورة والوجود ،
المؤسسة الجامعية ١٩٨٢

١٣٨ - د / على محمد هاشم : الأندية الأدبية فى العصر العباسى
فى العراق حتى نهاية القرن الثالث ، دار الآفاق ١٩٧٨

١٣٩ - د / على النجدى ناصف : دراسة فى حساسة أبى تمام ،
نهضة مصر - القاهرة .

١٣٠ - د / عمر الدسوقي : الفتوة عند العرب ، نهضة مصر .

١٣١ - . / عمر شرف الدين : الشعر فى ظلال المناذرة والغسانة
الهيئة المصرية ١٩٨٧

١٣٢ - د / عمر فروخ : أبو نواس ، دار الشرق الجديد ١٩٦٠

١٣٣ - د / فؤاد كامل : الفلسفة الفرنسية من ديكرت إلى سارتر
مراجعة فؤاد زكريا ، دار الثقافة ، القاهرة .

١٣٤ - فازيليف : العرب والروم - ترجمة ده محمد عبد الهادى
شعبية ، مراجعة فؤاد حسنين ، دار الفكر - القاهرة .

١٣٥ - فلهوزن : تاريخ الدولة العربية من ظهور الدولة الإسلامية
إلى نهاية الدولة الأموية ، سلسلة الألف كتاب ، القاهرة ، ترجمة ده محمد
عبد الهادى أبى رينة .

١٣٦ - كارل بروكلمان : تاريخ الشعوب الإسلامية - ترجمة
نبيه فارس ومنير البعلبكي ، دار العلم - بيروت ١٩٤٨

١٣٧ - كارل بروكلمان : تاريخ الأدب العربى ، ترجمة عبد الحليم
المنجارج - دار المعارف .

- ١٣٨ - د / كاظم الظواهري : المكتنات صورة من الشعر السياسى
فى العصر الأموى - دار الصحوة للنشر ، بيروت ١٩٨٧
- ١٣٩ - د / كمال أبو ديب : الرؤى المقنعة (نحو منهج نسيوى فى
دراسة الشعر الجاهلى) الهيئة المصرية العامة ١٩٨٦
- ١٤٠ - د / كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلى ، دار العلم -
بيروت ١٩٨٤
- ١٤١ - د / محمد إبراهيم حور : الحنين فى الأدب العربى حتى
نهاية العصر الأموى ، نهضة مصر - القاهرة •
- ١٤٢ - أ / محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى البجاوى : أيام العرب
فى الاسلام ، مكتبة الايمان - القاهرة ١٩٧٤
- ١٤٣ - أ / محمد الخضرى بك : تاريخ الدولة الأموية ، دار الكتاب
الجديد ١٩٨٧
- ١١٤ - أ / محمد الخضرى بك : تاريخ الدولة العباسية ، دار الكتاب
الجديد ١٩٨٧
- ١٤٥ - د / محمد زغلول سلام : النقد الأدبى الحديث أصوله
واتجاهات رواده ، منشأة المعارف ١٩٨١
- ١٤٦ - د / محمد سيد كيلانى : الحروب الصليبية وأثرها فى
الأدب العربى ، طرابلس ١٩٨٤
- ١٤٧ - د محمد صالح سمك : أمير الشعر فى العصر القديم
امرؤ القيس ، نهضة مصر ، القاهرة ١٩٧٤
- ١٤٨ - د / محمد عارف حسين : عناصر الإبداع فى رائية أبى فراس
الأمانة ١٩٨٨
- ١٤٩ - د / محمد عبد الرحيم : امرؤ القيس (سلسلة شعراء
العرب) دار الكتاب العربى ، سوريا •

- ١٥٠ - د / محمد عبد العزيز الكفراوي : أسطورة الزهد عند
أبي العتاهية ، نهضة مصر - القاهرة ١٩٧٢
- ١٥١ - د / محمد عويس : التيار الفنى التجاهلى فى صدر الاسلام
الطلیعة آسیوط ١٩٨٠
- ١٥٢ - د / محمد فتوح أحمد : الشعر الأموى ، دراسة فى لتقاليد
والأسالة الأدبية ، الشباب - القاهرة ١٩٧٧
- ١٥٣ - د / محمد محمد حسين : أساليب الصناعة فى شعر الحمر
والأسفار بین الأعشى والجاهليين ، النهضة العربية - بيروت ١٩٧٢
- ١٥٤ - د / محمد محمد حسن : الهجاء والهجاءون - بيروت *
- ١٥٥ - د / محمد مصطفى حلمى : الحياة الروحية فى الإسلام ،
الهيئة المصرية ١٩٧٠
- ١٥٦ - د / محمد مصطفى حلمى : ابن الفارض سلطان العاشقين
المؤسسة المصرية ١٩٦٣
- ١٥٧ - د / محمد مهدي البصير : فى الأدب العباسى ، مطبعة
النعمان - بغداد ١٩٧٠
- ١٥٨ - د / محمد مهران : مدخل الى دراسة الفلسفة المعاصرة ،
دار الثقافة - القاهرة ١٩٨٤
- ١٥٩ - د / محمد نجيب البهيتى : تاريخ الشعر العربى حتى نهاية
القرن الثالث الهجرى ، دار الثقافة - بيروت *
- ١٦٠ - د / محمد نجيب البهيتى : أبو تمام الطائى ، حياته وحياة
شعره ، دار الكتب - القاهرة ١٩٤٥
- ١٦١ - د / محمد النويحي : 'نفسية أمى نواس' ، الخانجي -
القاهرة *

١٦٢ - د / محمود الدش : أبو العتاهية - حياته وشعره ، دار
الكتاب العربى ١٩٦٨

١٦٣ - د / محمود رجب : الاغتراب سيرة ومصطلح ، دار المعارف
١٩٨٨

١٦٤ - أ / محمود شاكر : التاريخ الإسلامى ، المكتب الإسلامى
القاهرة *

١٦٥ - مجاهد عبد المنعم : المتنبي والاغتراب ، الانجلو المصرية
١٩٨٧

١٦٦ - د / مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفنى فى
الشعر خاصة ، دار المعارف ١٩٧٠

١٦٧ - د / مصطفى ناصف : دراسة الأدب العربى ، دار الأندلس .
١٦٨ - د / ناصر الحانى : دراسات فى النقد والشعر ، المكتبة
العصرية - بيروت .

١٦٩ - د / نبيل راغب : التفسير العلمى للأدب (نحو نظرية عربية
جديدة) المركز الثقافى الجامعى ،

١٧٠ - د / النعمان القاضى : كافوريات أبى الطيب ، مكتبة الشرق
الأوسط ١٩٧٥

١٧١ - د / النعمان القاضى : الفرق الإسلامية فى الشعر الأموى ،
دار المعارف ١٩٧٠

١٧٢ - د / نورى القيسى : شعراء إسلاميون ، النهضة العربية ،
بيروت ١٩٨١

١٧٣ - د / نورى القيسى : شعراء أمويون ، جامعة بغداد ١٩٧٦

١٧٤ - هاويز : الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ترجمة فؤد زكريا ،
الهيئة المصرية العامة ١٩٧٢

- ١٧٥ / ول ديورانت : قصة الحضارة ، ترجمة فؤاد أنداروس ،
مراجعة على أدهم ، دار الجيل ١٩٨٨
- ١٧٦ - ويلبرس سكوث : خمسة مداخل الى النقد الأدبي ،
ترجمة عدنان غزوان وجعفر صادق ، دار الرشيد ١٩٨١
- ١٧٧ - د / يحيى الجبوري : شعر عبد الله بن الزبير ، مؤسسة
الرسالة ١٩٨٧
- ١٧٨ - د / يوسف خليف : تاريخ الشعر في العصر العباسي ،
دار الثقافة ١٩٧٧
- ١٧٩ - د / يونس السامرائي : البحتري في سامران حتى نهاية
عصر المتوكل ، الارشاد - بغداد ١٩٧٠
- ١٨٠ - د / يونس السامرائي : مسامراء في أدب القرن الثالث
الهجري ، الارشاد - بغداد ١٩٦٨



ملحق الكتاب

(النصوص الشعرية الكاملة)

(١)

لامية عنثرة بن شداد

- ١ - طال الشواء على رسوم المنزل
بين اللكيك وبين ذات الحرمل
- ٢ - فوقت في عرصاتها متجيرا
أسل الديار كفعل من لم يذهل
- ٣ - لعبت بها الأنواء بعد أنيسها
والرامسات وكل جون مسبل
- ٤ - أفمن بكاء حمامة في أيكه
ذرفت دموعك فوق ظهر المحصل
- ٥ - كالدار أو فضض الجمان تقطعت
منه عقائد سلكه لم يوصل
- ٦ - لما سمعت دعاء مرة إذ دعا
ودعاء عبس في الوغى ومحلل
- ٧ - ناديت عبسا فاستجابوا بالقنا
وبكل أبيض صارم لم ينجل
- ٨ - حتى استباحوا آل عوف عنوة
باللشر في وبالوشيج الذبل
- ٩ - إني امرؤ من خير عبس منصبا
شطرى وأحمى سائرى بالمنصل
- ١٠ - إن يلحقوا أكرر وإن يستلحموا
أشدد وإن يلفوا بضنك أنزل
- ١١ - حين النزول يكون غاية مثلنا
ويفر كل مضلل مستوهل
- ١٢ - ولقد أبيت على الطوى وأظله
حتى أثال به كريم المأكّل

- ١٣ - وإذا الكتيبة أحجبت وثلاثت
ألفيت خيرا من معم مخول
- ١٤ - والخيـل تعلم والفـوارس أننى
فرقت جمعهم بطـمنة فيصل
- ١٥ - إذ لا أبادر فى المضيق فوارسى
ولا أوكل بالرعىـل الأول
- ١٦ - ولقد غدوت أمام راية غالب
يوم الهياج وما غدوت بأعزل
- ١٧ - بكرت تخوفنى الحثوف كأننى
أصبحت عن غرض الحثوف بمنزل
- ١٨ - فأجبتها إن المنية منهـل
لأبد أن أسقى بكأس المنهل
- ١٩ - فاقنى حياءك لا أبأ لك واعلمى
أنى امرؤ سأموت إن لم أقتل
- ٢٠ - إن المنية لو تمثل مثلث
مثلى إذ نزلوا بضـنك المنزل
- ٢١ - والخيـل ساهمة الوجوه كأفـم
تسقى فوارسها فقيع الحنظل
- ٢٢ - وإذا حملت على الكريهة لم أقل
بعد الكريهة ليتنى لم أفعل
- ١ - عجبت عبيـلة من فتى مبتذل
عارى الأشـجاع شـاحب كالمفصل
- ٢ - شعث المفارق منهـج سرباله
لم يدهن حولا ولم يترجل
- ٣ - لا يكتسى إلا الحديد إذا اكتسى
وكذاك كل مغاور مستبسل

- ٤ - قد طالما لبس الحديد فإنما
صدأ الحديد بجلده لم يغسل
- ٥ - فتفاحكت عجباً وقالت : يا فتى
لا خير فيك كأنها لم تحفل
- ٦ - فمعجت منها حين زلت عينها
عن ماجد طلق اليدين شمردل
- ٧ - لا تصرمينى يا عييل وراجعى
فى البصيرة نظرة المتأمل
- ٨ - فلرب أملح منك دلا فاعلمى
وأقر فى الدنيا لعين المجتلى
- ٩ - وصلت جبالى بالذى أنا أهله
من ودها وأنا رضى المطول
- ١٠ - يا عبل كم من غمرة باشرتها
بالنفس ما كادت لمرء تنجلي
- ١١ - فيها لوامع لو شهدت زهاءها
لسناوت بعد تخطب وتكهل
- ١٢ - إما ترينى قد نحتت ومن يكن
عرضا الأطراف الأسنة ينجلي
- ١٣ - فلرب أبلج مثل بعلك بادن
ضخم على ظهر الجواد مهيل
- ١٤ - غادرته متعفرا أوصاله
والقوم بين مجرح ومجدل
- ١٥ - فيهم أخو ثقة يضارب نازلا
بالمشرفى وفارس لم ينزل
- ١٦ - ورماحنا تكف النجيع صدورها
وسيوفنا تطفى الرقاب فتختلى

- ١٧ - ولقد لقيت الموت يوم لقينه
متسربلا والسيف لم يتسربل
- ١٨ - فرأيتنا ما بيننا من حاجز
إلا المجن ونصل أبيض مفصل
- ١٩ - ذكر أشق به الجمانجم فى الوغى
وأقول لا تقطع يسين الصيقل
- ٢٠ - ولرب مشعلة وزعت رغالها
بمقلص نهى المراكل هيكلا
- ٢١ - سلس المعذر لاحق أقربه
منقلب عشا بفأس المسحل
- ٢٢ - نهى القطة كأنها من صخرة
ملساء يغشاها المسيل بسحل
- ٢٣ - وكان هاديه إذا استقبلته
جذع أذل وكان غير مذل
- ٢٤ - وكان مخرج روجه من وجهه
سربان كانا مولجين لجيل
- ٢٥ - وله حوافر موثق تركيها
صم النور كأنها من جندل
- ٢٦ - وله عسيب ذو سبيب سابغ
مثل الرداء على الغنى المنفصل
- ٢٧ - سلس العنان إلى القتال فعيته
قبلاء شاخصة كعين الأحوال
- ٢٨ - وكان مشيته إذا نهته
بالنكل مشية شارب مستعجل
- ٢٩ - فعليه أقتحم الهياج تقحما
فيها وأتقض انقضا الأجل

(٣)

رائية عروة بن الورد

- ١ - ألقى على اللوم يا بنة منذر
ونامى وإن لم تستهى النوم فاسهرى
- ٢ - ذرينى ونفسى أم حسان إتنى
بها قبل أن لا أملك البيع مشترى
- ٣ - احاديث تبقى والفتى غير خالد
إذا هو أسمى هامة فوق صير
- ٤ - تجاوب أحجار الكناس وتشتكى
إلى كل معروف تراه ومنكر
- ٥ - ذرينى الطوف فى البلاد لعلنى
أخليك أو أغنيك عن سوء محضر
- ٦ - فإن فاز سهم للمنية لم أكن
جزوعا ، وهل عن ذاك من متأخر ؟
- ٧ - وإن فاز سهمى كفكم عن مقاعد
لكم خلف أديار البيوت ومنظر
- ٨ - تقول : لك الويلات هل أنت تارك
ضبوءا برجل تارة وبمنسر ؟
- ٩ - ومستبث فى مالك العام إتنى
أراك على اقتصاد صرماء مذكر
- ١٠ - فجوع لأهل الصالحين ملة
مخوف رداها أن تصيبك فاحذر
- ١١ - أبى الخفض من يغشاك من ذى قرابة
ومن كل سوداء المعاصم تغترى
- ١٢ - ومستهنى زيد أبوه فلا أرى
له مدفعا ، فاقنى حياءك واصبرى

١٣ - الحى الله صعلوكا إذا جن ليله
مضى فى المشاش ألفا كل مجزر

١٤ - يعد الغنى من دهره كل ليلة
أصاب قراها من صديق ميسر

١٥ - قليل التماس الزاد إلا لنفسه
إذا هو أضحى كالعرش المجور

١٦ - ينام عشاء ثم يصبح طاويا
يحث الحصى عن جنبه المتعفر

١٧ - يعين نساء الحى ما يستعنه
فيضحى طليحا كالبعير المحسر

١٨ - ولله صعلوك صحيفة وجهه
كضوء شهاب القابس المتور

١٩ - مطلا على أعدائه يزجرونه
بساحتهم زجر المنيح المشهر

٢٠ - وإن يعدوا لا يأمنون اقترابه
تشوف أهل الغائب المنتظر

٢١ - فذلك إن يلق المنيبة يلقها
حميدا ، وإن يستغن عنه فأجدر

٢٢ - أهلك معتم وزيد ولم أقم
على ندب يوما ولوى نفس مخطر؟

٢٣ - سيفزع بعد اليأس من لا يخافنا
كواسع فى أخرى السوام المنفر

٢٤ - نطاعن عنها أول القوم بالقنصا
وبيض خفاف وقمعن مشهر

٢٥ - ويوما على غاراب نجد وأهله
ويوما بأرض ذات شت وعرع

٢٦ - يناقلن بالشمط الكرام أولى النهى
نقاب الحجاز فى السريح المشهر

٢٧ - يريج على الليل أضياف ماجد
كريم ، ومالى سارحا مال مقتر

* * *

(٣) رائية البحتى فى رشاء المتوكل

- ١ - محل على القاطول أنخلق دائره
وعادت صروف الدهر جيشا تغاوره
- ٢ - تأن الصبا توفى تذورا إذا انبرت
تراوجه أذيا لها وتباكره
- ٣ - ورب زمان ناعم - ثم - عهده
ترق حواشيه ويورق ناضره
- ٤ - تغير حسن « الجعفرى » وأنسه
وقوض بادی « الجعفرى » وحاضره
- ٥ - تحمل عنه ساكنوه فجاءه
فعدت سواء دوره ومقابره
- ٦ - إذا نحن زرقاه أجد لنا الأسى
وقد كان قبل اليوم يهيج زائره
- ٧ - ولم أنس وحش القصر إذ ريع سربه
وإذ ذعرت أطلأؤه وجأذره
- ٨ - وإذ صيح فيه بالرجيل فهتكت
على عجل أستاره وستائره
- ٩ - ووحشته حتى كأن لم يقم به
أنيس ولم تحسن لعين مناظره
- ١٠ - كان لم تبت فيه الخلافة طلقه
بشاشتها ، والملك يشرق زاهره
- ١١ - ولم تجمع الدنيا إليه بهاءها
وبهجتها والعيش غص مكاسره
- ١٢ - فأين الحجاب الصعب حيث تمنعت
بهيتها أبوابه ومقاصره ؟

- ١٣ - وأين عميد الناس فى كل نوبة
تنوب ، وناهى الدهر فيهم وأمره ؟
- ١٤ - تخفى له مغتاله تحت غرة
وأولى لمن يغتاله لو يجاهره
- ١٥ - فما قاتلت عنه المنون جنوده
ولا دافعت أملاكه وذخائره !
- ١٦ - ولا نصر « المعتز » من كاذب يرتجى
له ، وعزيز القسوم من عز ناصره
- ١٧ - تعرض ريب الدهر من دون « فتحه »
وغيب عنه فى « خراسان » « طاهره »
- ١٨ - ولو عاش ميت أو تقرب نازح
لدارت من المكروه ثم دوائر
- ١٩ - ولو « لعبيد الله » عون عليهم
لضاقت على وراد أمر مصادره
- ٢٠ - حلوم أضلتها الأمانى ومدة
تناهت ، وحنف أوشكته مقادره
- ٢١ - ومغتصب للقتل لم يخش رهظه
ولم يحتشم أسبابه وأواصره
- ٢٢ - صريع تقاضاه السيوف حشاشه
يجود بها والموت حمر أظافره
- ٢٣ - أدافع عنه باليدين ولم يكن
ليثنى الأعادى أعزل الليل حاسره ،
- ٢٤ - ولو كان سيفى ساعة القتل فى يدي
درى القاتل العجلان كيف أساوره
- ٢٥ - حرام على الراح بعدك أو أرى
دما بدم يجرى على الأرض مائره

- ٢٦ - وهل أرتجى أن يطلب الدم وانثر
يد الرهر والموتور بالدم واتره !
٢٧ - آكان ولى العهد أضمر غدره ؟
فمن عجب أن ولى العهد غادره !
٢٨ - فلا ملى الباقى تراث الذى مضى
ولا حملت ذاك الدعاء منابره !
٢٩ - ولا وآل المشكوك فيه ولا نجا
من البسيف فاضى السيف غدرا وشاهره
٣٠ - لنعم الدم المسفوح ليلة « جعفر »
هرقتهم ، وجنح الليل سود دياجره
٣١ - كأنكم لم تعلموا من وليه
وفاعيه تحت المرففات وثائره
٣٢ - وإنى الأرجو أن ترد أموركم
إلى خلف من شخصه لا يفادره
٣٣ - مقلب آراء تخفاف آفاته
إذا الأخرق المجلان خيف بواده

(٤) ميمية ابن الرومي في رثاء البصرة

- ١ - ذاد عن مقلتي لذيد المقام
شغلها عنه بالدموع السجام
- ٢ - أى نوم من بعد ما حل بالبص
سرة من تلکم الهنات العظام ؟
- ٣ - أى نوم من بعد ما انتهك الزن
سج جهارا محارم الاسلام ؟
- ٤ - إن هذا من الأمور الأمر
كاد ألا يقوم فى الأوهام
- ٥ - لرأينا مستيقظين أمورا
حسبنا أن تكون رؤيا منام
- ٦ - أقدم الخائن اللعين عليها
وعلى الله أيما إقدام
- ٧ - وتسمى بغير حق إماما
لا هدى الله سعيه من إمام
- ٨ - لهف نفسى عليك أيتها البص
سرة لهفا كمشل لهب الضرام
- ٨ - لهف نفسى عليك يا معدن الخب
رات لهفا يعضنى إبهامى
- ١٠ - لهف نفسى عليك يا قبة الإس
سلام لهفا يطول منه غرامى
- ١١ - لهف نفسى عليك يا فريضة البلد
سدان لهفا يبقى على الأعوام
- ١٢ - لهف نفسى لجمعك المتفانى
لهف نفسى لعزك المستضام
- ١٣ - بينما أهلها بأحسن حال
إذ رماهم عبيدهم باصطلام

- ١٤ - دخلوها كأنهم قطع الليب
 ل اذا راح مدلهم الظلام
 ١٥ - طلّعوا بالمهندات جهرا فألقت
 حملها الحاملات قبل التام
 ١٦ - وحقيق بأن يراع أناس
 غوفصوا من عدوهم باقتحام
 ١٧ - أي هول رأوا بهم أي هول
 حق منه تشيب رأس الغلام
 ١٨ - إذ رموهم بنارهم من يمين
 وشمال وخلفهم وأمام
 ١٩ - كم أعضوا من شارب شراب
 كم أعضوا من طاعم بطعام؟
 ٢٠ - كم ضنين بنفسه رام منجى
 فتلّقوا جبينه بالحسام؟
 ٢١ - كم أخ قد رأى أخاه صريعا
 توب الخد بين صرعى كرام؟
 ٢٢ - كم أب قد رأى عزيز بنيه
 وهو يعلى بصارم صمصام؟
 ٢٣ - كم مضى فى أهله أسلموه
 حزين لم يحمه هنالك حامى؟
 ٢٤ - كم رضيع هناك قد فطموه
 بشبّا الصيف قبل حين العظام؟
 ٢٥ - كم فتاة بخاتم الله بكر
 فضحوها جهرا بغير اكتام؟
 ٢٦ - كم فتاة مصونة قد سبّوها
 بارزا وجهها بغير لثام؟

- لنومهم لعمري لا يخرجهم من نومهم - ٨٨
- طول يوم كأنه ألف عام
- ٢٨ - ألف ألف في ساعة قتلوهم
- ثم ساقوا السبياء كالأغنام
- ٢٩ - من رآهن في المساق سبائا
- داميات الوجوه للأقدام
- ٣٠ - من رآهن في المقاسم وسط الز
- نج يقسمن بينهم بالسهم
- ٣١ - من رآهن يتخذن إماء
- بعد ملك الإماء والخدام
- ٣٢ - ما تذكرت ما أتى الزبح إلا
- أضرم القلب أيما إضرام
- ٣٣ - ما تذكرت ما أتى الزبح إلا
- أوجعتني مرارة الإرغام
- ٣٤ - رب بيع هناك قد أرحضوه
- طال ما قد غلا على السوام
- ٣٥ - رب بيت هناك قد أخرجوه
- كان مأوى الضعاف والأيتام
- ٣٦ - رب قصر هناك قد دخلوه
- كان قبل ذاك صعب المرام
- ٣٧ - رب ذى نعمة هناك ومال
- تركوه محالف الإعدام
- ٣٨ - رب قوم باتوا بأجمع شمل
- تركوا شملهم بغير نظام
- ٣٩ - عرجا صاحبى بالبصرة الزه
- راء تعريج مدنف ذى سقام

- ٤٠ - فاسألاها ولا جواب لديها
 لسؤال ومن لها بالكلام
 ٤١ - أين ضوضاء ذلك الخلق فيها
 أين أسواقها ذوات الزحام ؟
 ٤٢ - أين فلك فيها وفلك إليها
 منشآت فى البحر كالإعلام
 ٤٣ - أين تلك القصور والدور فيها
 أين ذاك البنيان ذو الأحكام ؟
 ٤٤ - بدلت تلکم القصور تلالا
 من رماد ومن تراب ركام
 ٤٥ - سلط البثق والحريق عليهم
 فتداعت أركانها بانهدام
 ٤٦ - وخت من حلولها ففى قصر
 لا ترى العين بين تلك الأكام
 ٤٧ - غير أيد وأرجل بائنات
 نبذت بينهن أفلاق هام
 ٤٨ - ووجوه قد رملتها دماء
 بأبى تلکم الوجوه الدوامى
 ٤٩ - وطنت بالهوان والذل قسرا
 بعد طول التبجيل والإعظام
 ٥٠ - فتراها تسفى الرياح عليها
 جاريات بهبوة وقغام
 ٥١ - خاشعات كأنها باكيات
 باديات الثغور لا لا ابتسام
 ٥٢ - بل ألما بساحة المسجد الجا
 مع إن كنتما ذوى إمام

- ٥٣ - سألناه ولا جواب لديه
أين عياده الطوال القيام ؟
- ٥٤ - أين عماره الآلى عمروه
دمرهم فى تلاوة وصيام ؟
- ٥٥ - أين فتيانه الحسان وجوها
أين أشياخه أولو الأحلام ؟
- ٥٦ - أى خطب وأى رزء جليل
نالنا فى أولئك الأعمام ؟
- ٥٧ - كم خذلنا من ناسك ذى اجتهاد
وفقيه فى دينه علام ؟
- ٥٨ - واندامى على التخلف عنهم
وقليل عنهم غناء ندامى
- ٥٩ - واحيائى منهم إذا ما التقينا
وهم عند حاكم الحكام
- ٦٠ - أى عذر لنا وأى جواب
حين ندعى على رؤوس الأنعام
- ٦١ - يا عبادى : أما غضبتن لوجهى
ذى الجلال العظيم والإكرام ؟
- ٦٢ - أخذتكم إخوانكم وقعدتكم
عنهم - ويحكم - قعود اللثام ؟
- ٦٣ - كيف لم تعطفوا على أخوات
فى جبال العبيد من آل حام ؟
- ٦٤ - لم تشاروا الغيرتى فتركتم
حرماى لمن أحل حرامى
- ٦٥ - إن من لم يغر على حرماى
غير كفء لقاصرات الخيام

- ٦٦ - كيف ترضى الحوراء بالمرء بعلا
وهو من دون حرمة لا يحامى ؟
- ٦٧ - واجيائي من النبي إذا ما
لامنى فيهم أشد الملام
- ٦٨ - وانقطاعى إذا هم خاصمون
وتولى النبي عنهم خصامى
- ٦٩ - متلوا قوله لكم أيها النا
س إذا لامكم مع اللوام
- ٧٠ - أمتى أين كنتم إذ دعتنى
حررة من كرائم الأقسام
- ٧١ - صرخت : « يا محمداه » فهلا
قام فيها رعاة حتى مقامى
- ٧٢ - لم أجبها إذ كنت ميتا فلولا
كان حى أجاها عن عظامى
- ٧٣ - بأبى تلکم العظام عظاما
وسقتها السماء صوب الغمام
- ٧٤ - وعليها من المليك صلاة
وسلام مؤكداً بسلام
- ٧٥ - انضروا أيها الكرام خفاقا
وثقالا إلى العبيد الطغام
- ٧٦ - أبرموا أمرهم وأقتم نيام
سوءة سوءة لنوم النيام
- ٧٧ - صدقوا ظن إخوة أملوكم
ورجسواكم لنسوة الأيام
- ٧٨ - أدركوا ثأرهم فذاك لديهم
مثل رد الأرواح فى الأجسام

- ٧٩ - لم تقروا العيون منهم بنصر
فأقروا عيونهم باقتحام
- ٨٠ - أنقذوا سبيهم وقل لهم ذا
ك حفاظا ورعية للذمام
- ٨١ - عارهم لازم لكم أيها النبا
س الآن الأديان كالأرحام
- ٨٢ - إن قمتم عن اللعين فأقم
شركاء اللعين في الآثام
- ٨٣ - بادروه قبل الروية بالعز
م وقبل الإسراج بالإلجام
- ٨٤ - من غدا سرجه على ظهر طرف
فحرام عليه شد الحزام
- ٨٥ - لا تطيلوا المقام عن جنة الخلد
د فأقم في غير دار مقام
- ٨٦ - فاشتروا الباقيات بالعرض الأبد
نى ويبيعوا انقطاعه بالدوام

(٥) رائية المصنوبرى

- ١ - بنفسى نفوسى بين زمزم والحجر
تولت فوافها الردى وهى لا تدرى
- ٢ - نفوس مضت أوحى مضى وغادرت
قفوس بنى الدنيا سكارى بلا سكر
- ٣ - عجبت لقلب ما تصدع حسرة
ولو كان صغرا أو أشد من الصخر
- ٤ - سلام على إخوان بر مذ انقضت
أخوتهم قلنا : سلام على البر
- ٥ - أتوا يقطعون البدو والحضر رغبة
إلى خير بيت حل فى البدو والحضر
- ٦ - سروا وسرت أيدي المنايا إليهم
فمازوا لذن فازوا بأجر على أجر
- ٧ - رأوا حجبهم حجبا وغزوا فلم تطب
نفوسهم عن كسب ذخرين فى ذخ
- ٨ - بلى وقفوا للضرب والطعن موقفا
كأنهم فيه وقوف على الحجر
- ٩ - دموعهم تجرى خشوعا وخشية
وأرواحهم تجرى على البيض والسمر
- ١٠ - فكأن ترى من سايح فى دمائه
دماء غدا من هولها البر كالبحر
- ١١ - فأكرم بهم والموت فوق رؤوسهم
يلوذون خوف الموت بالباب والستر
- ١٢ - أبى لهم إحرامهم ليس جنسة
فلم يلبسوا شيئا سوى جنة الصبر
- ١٣ - وأعجب بهم إذ ينحرون كأنهم
هديهم أيام تهدي الى النحر

- ١٤ - رفاق أقاموا لا تشدد لغيرهم
رحال ووفد لا يؤوب إلى الحشر
- ١٥ - غدت أزر الإحرام بيضا إليهم
فراحوا إلى الأجداث في أنهر حمر
- ١٦ - وما غسلوا بالماء بل بدمائهم
وما حنطوا إلا من التراب لا العطر
- ١٧ - فأعظم به رزءا ولو كان عشر ما
رزئنا منهم من فراش ومن ذر
- ١٨ - سوى جلهم قبر من الأرض واحد
فيا خير محبوبين في خير ما قبر
- ١٩ - ألوف من الشبان والشيب ضمهم
قلب قريب الجانبين من القعر
- ٢٠ - فلم أر مقبورين أكثر منهم
وليس لهم قبر يعد سوى قبر
- ٢١ - وما إن هودا في هوة بل تسابقوا
إلى ربوة خضراء بين ربي خضر
- ٢٢ - إلى جنة زهراء تزداد زهرة
بما واجهت منهم من الأوجه الزهر
- ٢٣ - أحجأنا مالي أرى السفر آيبا
ولست أراكم آيبين مع السفر
- ٢٤ - أجاورتم البيت الغنيق فجبذا
جواركم الباقي إلى آخر الدهر
- ٢٥ - جوار ججيج لا طواف عليهم
ولا سعى في ميقات ليل ولا فجر
- ٢٦ - وقالوا الأسى مسا يسليك عنهم
وآين الأسى حتى تسلى أو تغرى

- ٢٧ - لقد ذعروا فى حيث للطير مأمن
وفى حيث لا تخشى الوحوش من الذعر
- ٢٨ - فىا لبنى الإسلام دم من سعادة
حووها بأيدي الأشقياء بنى الكفر
- ٢٩ - بأيدي ذوى غدر وغى كآنتى
بأرواحهم فى قبضته الغى والغدر
- ٣٠ - بهائم لم تألف سجوداً جباههم
ولا ألقوا بسط الألف الى الطهر
- ٣١ - ولا مر ذكر الصوم بين بيوتهم
ولا خاض فى سمع ولا جال فى صدر
- ٣٢ - ولا كان حج البيت مما تسربلوا
اليه أهاويل المهامة والقفس
- ٣٣ - بلى إن حججناه غزوه فويلهم
لقد حملوا وزرا ثقيلا من الوزر
- ٣٤ - رأوا ما رأوا من نهب مغنا لهم
وما هو إلا مغرم ليس بالنذر
- ٣٥ - وظنوا الذى فازوا به أنه الغنى
ووالله ما فازوا بشيء سوى الفقر
- ٣٦ - فيارب لا تمهل عدوك وارمه
بقاصمة الأعناق قاصمة الظهر
- ٣٧ - ويارب خذ منهم لدينك ثأره
فقد وتروه مستهينين بالوتر
- ٣٨ - إلهى أعد أيام عاد عليهم
ويوما كيومى أهل مدين والحجر
- ٣٩ - وأيد أمير المؤمنين وسيفه
بنصر كما عودت يا خالق النصر

فهرس

الصفحة

٥	مقدمة
١٠	مدخل : النص وعلاقاته
	١ - النص الأدبي (مقوماته - مصادره - ماهيته -
	أداته - وظيفته - مناهج تحليله وتوثيقه)
	٢ - النص التاريخي (مصادره - وظيفته - أداته -
	التوثيق والتحقيق)
	٣ - النص الفلسفي (مصادره - مادته - تصنيفه -
	علاقته بتاريخ الفكر - دلالاته العقلية - مشكلة القيمة)
٢٧	الباب الأول : الشعر والتاريخ والفلسفة (علاقات بينية)
٢٩	الفصل الأول : الشاعر مؤرخا
	(١ - قبل عصر التدوين : شاعر الجاهلية وصدر الاسلام
	وبنى أمية .
	٢ - في ظلال حركة التدوين في العصر العباسي)
٦٢	الفصل الثاني : الثقافة الأدبية للمؤرخ
	(ضرورتها ومصادرها - مناهج عرضها وتناولها - لقاء
	المؤرخ والأديب)
٨٠	الفصل الثالث : حركة الشعر من خلال الفكرة الفلسفية
	(الشاعر فيلسوفا - الفيلسوف شاعرا - التفاعل المعرفي
	بين مادة الشاعر والفيلسوف - أثر حركة الترجمة)
١١٦	الباب الثاني : التطبيق النصي بين الشعر والتاريخ

الفصل الأول : مواقف تاريخية متميزة

(القبيلة وتاريخها - الحصن التاريخي في فترات الفتن -
الغزل الكيدى - الواقعية العلمية - النقائص والتاريخ - تاريخ
النقائص)

الفصل الثانى : نصوص شعرية تاريخية

(جهود الاغتيالات السياسية - ثورة الزنج بين المؤرخ
والشاعر - القرمطية بين الشعر والتاريخ - الشعر فى أخبار
العرب والروم)

الباب الثالث : النص الشعرى والفكرة الفلسفية

الفصل الأول : البحث عن الأنا (بين الوجود والعدم)
(وجودية طرفة - فلسفة المغترب بين العبد والصلوك -
الوجودى المغترب فى التجربة النواسية)

الفصل الثانى : البحث عن الفكرة

(الفكر الفلسفى فى شعر الزهاد المتصوفة - بين
الاعتزال وأهل السنة) *

الفصل الثالث : متفرقات متبادلة

(بين الشعراء والفلاسفة - بين تاريخ الأدب وفلسفة
الفن)

تعقيب

مراجع



مؤلفات أخرى

للدكتور عبد الله التطاوى

- ١ - قضايا الفن فى قصيدة المدح العباسية - نشر دار الثقافة *
- ٢ - الجدل والقص فى النشر العباسى - دار الثقافة *
- ٣ - أبعاد المؤثر الإسلامى فى القصيدة العربية - دار الثقافة *
- ٤ - المعارضة الشعرية بين التقليد والإبداع - دار الثقافة *
- ٥ - مختارات من ديوان الشعر العربى - دار الثقافة *
- ٦ - الروائع من الأدب العربى (بالاشتراك) الهيئة المصرية للكتاب *
- ٧ - القصيدة العباسية - قضايا واتجاهات - مكتبة غريب *
- ٨ - القصيدة الأموية - رؤية تحليلية - مكتبة غريب *
- ٩ - ثقافة أبى تمام من شعره - مكتبة غريب *
- ١٠ - مواقف أدبية - مكتبة غريب *
- ١١ - مداخل نفسية وفكرية إلى المتنبنى - الأناجيل المصرية *
- ١٢ - أشكال الصراع فى القصيدة العربية - الأناجيل المصرية *